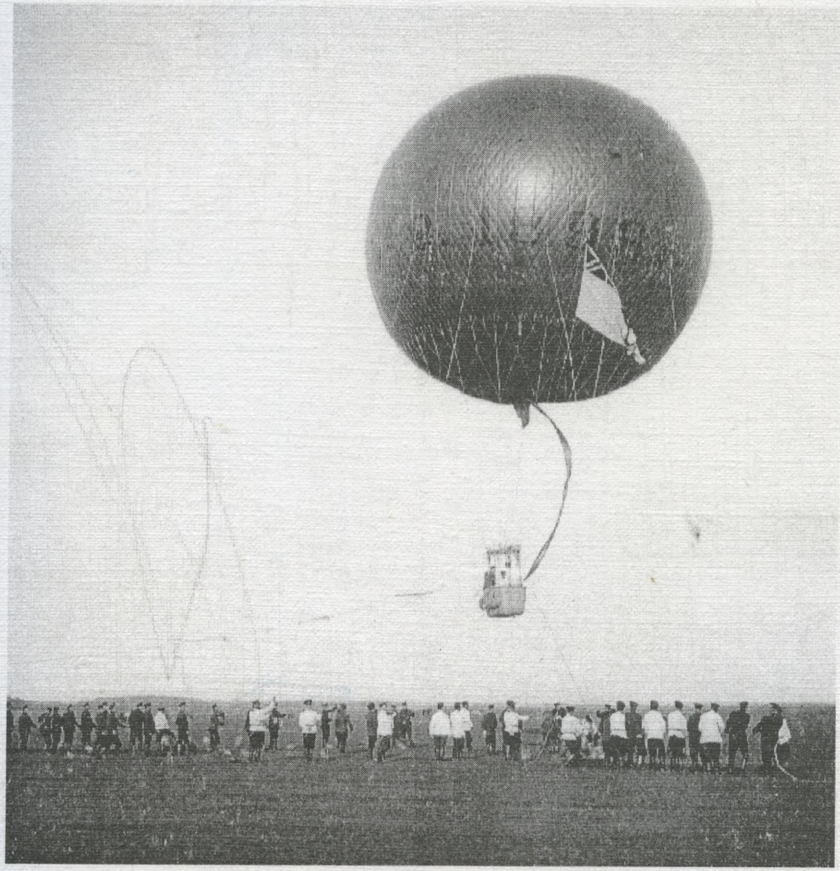
МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЧЕХОВА



5

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЧЕХОВА 5

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ЧЕХОВА

Сборник статей

Вып. 5

Материалы
международной научной конференции

Москва, май 2005

Москва
2005

УДК 82
ББК 83.3(2Рос-Рус)1-8 Чехов А.П.
М75

Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда РГНФ (номер проекта 05-04-14024г)

М75 Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 401 с.
ISBN 5-211-04459-2

1-й выпуск: Молодые исследователи Чехова. М., 1993.
2-й выпуск: Молодые исследователи Чехова. Чехов и Германия. М., 1996.
3-й выпуск: Молодые исследователи Чехова. М., 1998.
4-й выпуск: Молодые исследователи Чехова. М., 2001.

Произведения и письма Чехова цитируются по изданию: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1974-1982. В скобках после цитат указывается номер тома и страницы. При цитировании Писем перед номером тома ставится буква П.

В оформлении обложки использовано фото М.И. Грибова «Запуск воздушного шара отделением воздухоплавательного парка» (Альбом "Большие маневры под Курском", 1902 г.) в электронной версии: Чехов А.П. Полное собрание сочинений. Электронная книга. «Классика». ИДДК.

ISBN 5-211-044459-2

Чехов в культуре XX века

Илья Ничипоров
(Москва)

Спор о типах художественного мышления (Валерий Брюсов о Чехове)

На общем фоне обращенных к личности и творчеству А.П.Чехова символистских штудий Д.Мережковского, А.Белого, И.Анненского высказывания В.Брюсова трудно воспринять в качестве наиболее выдающихся и проницательных. Однако введение в парадигму научного чеховедения суждений одного из лидеров и создателей «нового искусства» Серебряного века позволяет глубже представить скрытые *грани эстетических споров* на рубеже столетий.

Косвенный контакт с Брюсовым был связан для Чехова с единичным участием при посредничестве И.Бунина в альманахе «Северные цветы ассирийские на 1901 год», выпускаемом издательством «Скорпион», о чем впоследствии Чехов немало сожалел, зарекаясь впредь не иметь дела «ни со скорпионами, ни с крокодилами, ни с ужами» и давая неизменно ироничные оценки творчеству поэтов-модернистов, в частности, нашумевшей брюсовской строчке о «бледных ногах».

В литературно-критическом наследии Брюсова не содержится развернутого анализа чеховских произведений – есть лишь попутные сдержанные упоминания о рассказе «Невеста», пьесах «Три сестры» и «Вишневый сад» в обзорных статьях о русской литературе, печатавшихся в английском журнале «The Athenaeum» (о «Трех сестрах»: «За последний год появилась его драма "Три сестры". С присущим ему мастерством он изображает весь ужас, всю беспомощность русской городской жизни»[1]), а также письмах к В.Миролюбову и П.Перцову. В декабре 1901 г. Брюсов писал Перцову о своей убежденности в том,

---

[1] *Брюсов В.Я.* Письма к В.С.Миролюбову (подгот. А.Б.Муратовым) // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Под ред. К.Д.Муратовой. 1960. № 5. С. 178.

что в современности «развенчан Гончаров и Чехов»[1]. А в апреле 1905 г. на просьбу Миролюбова прислать стихотворение для специального номера «Журнала для всех», посвященного памяти Чехова, он дал решительный отказ, так охарактеризовав собственное отношение к писателю: «Чехова я лично не знал и никогда не мог мыслить о нем иначе, как в форме отвлеченных суждений. Сознаюсь даже, что я, – вполне сознавая художественное значение его творчества, – никогда не увлекался им. Я чтил Чехова больше с холодным уважением, чем с настоящей любовью. Есть, должно быть, в нем что-то чуждое, враждебное самой сущности моей души»[2].

Существенной выглядит на этом фоне *незавершенная рукописная рецензия Брюсова на первую постановку «Вишневого сада»* (1904)[3], основанная на зрительских впечатлениях автора.

Данная рецензия писалась для редакции журнала «Новый путь» по личной просьбе З.Гиппиус, призвавшей Брюсова обойтись «без улыбок Чехову», то есть показать несоответствие новейшим эстетическим исканиям как самой пьесы, так и пути ее сценического осмысления Художественным театром. Текст брюсовского отзыва сохранился в архиве Г.Чулкова, который в тот период был близок редакции «Нового пути».

Отзыв на пьесу был весьма скептичным. Если в обзоре, предназначенном для журнала «Athenaeum», он коротко упомянул о «значительности» данной постановки в современной литературной и театральной жизни, то оценки, рассчитанные на аудиторию символистского издания, оказались гораздо менее щадящими. В самом начале статьи драмы Чехова и Горького ставятся в один ряд с произведениями заведомо второстепенных авторов: «Чеховы, Федоровы, Горькие, Найденовы, Сумбатовы пишут пьесы, более или менее удачные, более или менее занимательные». Выделяя Чехова из этого ряда, Брюсов ценит у него отсутствие «грубо-мелодраматических эффектов», «явной бессодержательности», которые усматриваются им у Горького и Найденова. Однако в «Вишневом саде» рецензент находит преимущественно воссоздание «живых картинок» существования разоряющегося дворянского гнезда, составляющих занимательный «альбом фото-

---

[1] *Брюсов В.Я.* Письма к П.П.Перцову // Русский современник. Лит.-худ. журнал. 1924. № 4. С. 232.

[2] *Брюсов В.Я.* Письма к В.С.Миролюбову // Там же. С.177.

[3] *Брюсов В.Я.* «Вишневый сад» Чехова (предисловие и публикация Э.А.Полоцкой) // Литературное наследство. Т.85. М., 1976. С.195-199. Далее текст статьи цитируется по этому изд.

графа-любителя». В отличие от Белого, увидевшего в пьесе оригинальное сращение принципов реалистического и модернистского театра, Брюсов трактует «Вишневый сад» как произведение, где реалистические приемы «доведены до крайности», что и обнаруживает, с его точки зрения, «недостаточность этих приемов». Расходясь с Белым, он *категорично разводит чеховский «неореализм» и «высшие формы искусства»,* подразумевая под последними черты символистского искусства как нерассудочного познания бытия, которые получили обоснование в ряде статей Брюсова и, в частности, в «Ключах тайн», появившихся в «Весах» как раз в самом начале 1904 г. (№ 1).

К отдельным достоинствам пьесы отнесено в отзыве «искусное распределение материала» по актам, свидетельствующее об «усовершенствовании техники театрального дела», а также *скрытый, но глубокий драматизм «рельефно очерченной фигуры» Лопахина* (и это меткое наблюдение, неожиданно точно соответствующее замыслу драматурга): «Его появление в усадьбе, среди дружески расположенных к нему ее владельцев, после того как он купил с аукциона все имение, – сильная и истинно драматическая сцена». Но отмеченные немногочисленные достоинства меркнут, в интерпретации Брюсова, перед «избитыми» драматическими положениями, отсутствием динамики характеров действующих лиц, «комизмом… самой низкой пробы». *За внешним «жизнеподобием» Брюсов не увидел ни «подводного течения», ни значимой символики пьесы, ни новаторского сплавления комического и драматического начал*, что привело автора статьи к заключению о том, что Чехов лишен «такого могучего таланта, как у Достоевского <…>, такой ясности мысли, как у Ибсена»; к выводу о том, что данная пьеса чужда движению современного художественного сознания к освоению условных драматургических форм.

Брюсов, как и многие его единомышленники по символистскому «цеху», фактически отождествляет «реализм» с плоским «натурализмом», искажающим художественную картину мира. По его выражению, жизнеподобные «краски» в пьесе, которую он трактует в качестве тривиальной бытовой драмы, деформируют «истинный лик» бытия, обращая его в «чудовищную и безжизненную маску». Хотя немногим позднее, в лекции «Театр будущего» (1907), чеховские «драмы настроения» Брюсов будет отвергать по иным причинам и не столь категорично, в сопоставлении с «бытовыми драмами» Горького: «Настроение души полнее и сильнее умеет передавать лирика и музыка. Чтобы воспринять настроение с театральной сцены, надо стараться

забыть образы актеров, надо пытаться не замечать тысячи мелочей, отвлекающих внимание. Настроение по самому своему свойству интимно и неподвижно; в театре все внешне, все приспособлено к движению. Нет сомнения, что сильный талант может преодолеть эти трудности, сумеет даже в формах драмы передать нам лирическое волнение, как это и делает порой Чехов. Но это значит – пользоваться театром для меньшего, чем то, на что он способен»[1]. Сам же Брюсов искал в «театре будущего» синтез живого действия, раскрывающего индивидуальность исполнителя, и условного сценического оформления, несхожего с «иллюзионистскими» приемами МХТ.

Брюсовский скептицизм по отношению к «Вишневому саду» во многом объясняется его неприятием «сценического натурализма» МХТа, «со всеми обычными приемами труппы Станиславского», с которыми отождествляется художественное целое самого произведения. В 1902 г. появилась статья Брюсова с недвусмысленным названием: «Ненужная правда. По поводу Московского Художественного театра.», а в 1901 г. он признавался Перцову: «Я этот Художественный театр возненавидел вместе с Чеховым»[2]. Пресловутые «машинки, имитирующие птичье пение», «фонограф, воспроизводящий звуки свирели», вызывают ироничное отношение критика (с более резких характеристик подобных сценических решений начнет свою статью о «Вишневом саде» З.Гиппиус – «Новый путь».1904.№ 5.), хотя *сама заостренная им проблема театральной интерпретации чеховских пьес («Но вопрос, как иначе играть Чехова?») оставалась весьма актуальной на протяжении всего XX столетия.*

В суждениях Брюсова о Чехове различима общесимволистская фразеология, проявившаяся еще с первых отзывов символистов конца 1880-х гг.: «это не искусство в святом смысле слова»; «когда-то сумеречные настроения его пьес гармонировали с душой человечества»; «но творит истинный художник для искусства. Он ведет человечество по его пути сквозь хаос к новому небу» и т.п. Брюсовское выступление парадоксально соединило пропаганду «от противного» новых форм драматургии, искусства вообще и «келейную» замкнутость в рамках символистской эстетической доктрины.

Фрагмент этой рецензии должен был стать полноценной журнальной статьей о Чехове. В отзыве узнаваемы типичные особенно-

---

[1] *Брюсов В.Я.* Театр будущего // Там же. С. 182.
[2] *Брюсов В.Я.* Письма к П.П.Перцову. С. 232.

сти стиля Брюсова-критика: стремление к беспристрастному анализу явления, выделению в нем сильных и слабых сторон, четкость композиции. В то же время, как показывает комментированная публикация Э.А.Полоцкой, работа над статьей продвигалась сложно, вносились многочисленные коррективы часто с целью снять излишнюю категоричность отрицательных оценок и приблизиться к объективной трактовке пьесы. Однако рецензия так и не была доведена до конца и не попала в редакцию «Нового пути» по причинам как экстралитературным (постепенный отход от редакции, неудовлетворенность написанным, временный спад творческой активности), так и собственно эстетическим, связанным с заметной трансформацией символистского восприятия Чехова, с постепенным смягчением брюсовского отношения к «реализму» на сцене (статья «Реализм и современная драма»). *Крайности прозвучавших в отзыве оценок места автора «Вишневого сада» в русской литературе отчасти уравновешивались брюсовским откликом в «Athenaeum'е» на кончину Чехова*, в котором этот уход был назван «громадной потерей для русской литературы». Вместо предполагавшейся рецензии Брюсова в 1904 г. в «Новом пути» появились столь же негативные в отношении к Чехову заметки Гиппиус, а в брюсовских «Весах» опубликованы написанные совсем с иной точки зрения статьи Белого («Вишневый сад», «Чехов»), с которыми, впрочем, сам Брюсов выражал свое несогласие. В августе 1904 г. он, памятуя высокую в целом беловскую оценку Чехова, с иронией писал ему: «Наступит иная жизнь для людей: не та, о которой наивно мечтал ваш Чехов ("через 200-300 лет")...»[1].

Позднее, уже в советскую эпоху, стилю которой Брюсов всячески стремился соответствовать, в одном из выступлений 1920 г., пронизанном пафосом утверждения социального оптимизма в искусстве («Мы переживаем эпоху творчества. (Фрагмент статьи о задачах современной поэзии)»), он с неодобрением вспомнит о творчестве Чехова, которое теперь для него стало своеобразным «плюсквамперфектом» в истории литературы: «В мире философов в 18 лет, как Онегин, разочарованных Печориных... хмурых людей Чехова не было места для лирики созидания»[2].

---

[1] *Брюсов В.Я.* Переписка с А.Белым. 1902-1912. (Вступит. ст. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова) // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 379.

[2] *Брюсов В.Я.* Мы переживаем эпоху творчества (Фрагмент статьи о задачах современной поэзии) // Там же. С.220.

Таким образом, полемическая заостренность многих брюсовских оценок Чехова подтверждает симптоматичную противопоставленность этих двух фигур в культурной атмосфере эпохи и одновременно присутствие элементов ревнивой заинтересованности Брюсова по отношению к художественным исканиям завершителя классической традиции XIX в. Рассмотрение данных характеристик образует также примечательный ракурс видения внутренней поляризации как в символистской «чеховиане», так и в эстетическом самоопределении «нового искусства» в целом.

Питер Ларсон
(Эдмонтон, Канада)

Творчество Чехова и полемика между нигилизмом и идеализмом

Тема данной работы касается известных политических и социальных дебатов, расколовших русское общество во второй половине 19 века. Эту полемику можно обозначить как полемику между нигилистами и идеалистами. В данном контексте я понимаю нигилизм как манифестацию позитивного материализма, главным тезисом которого является постулат о том, что ничто не является реальным, если его нельзя измерить, попробовать на ощупь или на вкус, увидеть и так далее. Подобное определение активно поддерживалось Дмитрием Писаревым в его публицистике; взгляд на движение нигилистов представлен в романе Тургенева «Отцы и дети»; вписанность полемики в литературный контекст также подробно исследована Джозефом Франком в его пятитомном исследовании по Достоевскому, – так что рассмотрение полемики именно в связи с литературными фигурами и участие литераторов в социально-политических дискуссиях не представляется спорным или неисследованным.

Не уравнивая нигилистов и марксистов, мне хотелось бы подчеркнуть, что оба движения, безусловно, переплетены в русской культуре нитью наследования материалистической философии и революционной идеологии. Так, отношение нигилистов к религии было резко отрицательным, религия была объявлена «опиумом народа» в знаменитых словах Маркса. Нигилисты, как и марксисты,

убежденно верили в силу насильственной революции, которая должна разрушить старое, сметая все на своем пути. Все, что может выдержать разрушительный удар революционных сил, имеет право на жизнь и пользу для нового строя. Здесь, пожалуй, пролегает основное различие между идеалистами и нигилистами, если говорить, конечно, достаточно узко: для идеализма проблемы русского общества, такие как социальное неравенство, могут быть разрешены не через насилие, но через духовное возрождение и дух соборности. Естественно, идеалисты отдавали предпочтение не измеряемому и ощущаемому, но духовному. Наиболее ярко идеализм представлен в трудах славянофилах середины 19 века, философов «русского духовного Ренессанса», если говорить о периоде близком к Чехову, а также, и наиболее ярко, безусловно, в творчестве Достоевского. Обе идеологии активно пропагандировались в публицистике, и литература, конечно, тоже была активным полем битвы.

Мой тезис состоит в том, что полемика второй половины 19 века продолжается в русском обществе по сей день. Чехов – важная фигура в этой полемике, которую идеалистически-духовно настроенная сторона, как я покажу позже, по-прежнему пытается ассимилировать, чтобы вновь установить основания для дискуссии. Хотя известно, что сам Чехов не высказывал никаких идеологически ангажированных взглядов, и его произведения по меньшей мере амбивалентны в отношении защиты определенной позиции. Идеологическая позиция творчества Чехова, таким образом, являет собой ось, вдоль которой развивалась и развивается одна из самых важных полемик в русской культуре.

Дебаты об «истинном» смысле работ Чехова не просто попытка интерпретировать творчество писателя с художественной точки зрения, но скорее попытка переформулировать контекст, в котором его произведения создавались с точки зрения полемики материализма и нигилизма. Каждый из рассматриваемых мною критиков ставил на творчество Чехова как на дополнительный аргумент, пытаясь установить критерии оценки идеологических парадигм с помощью художественного творчества. Можно ли расценивать полемику между нигилистами и идеалистами как начало последней битвы между героями пролетариата и угасающей аристократией, пребывающей в иллюзиях «вишневого сада»? Является ли эта полемика последним оплотом религиозной мысли и цивилизации против нео-варварства? Ответы на подобные вопросы, задаваемые в начале 20 века, вроде бы утратили свою актуаль-

ность после победы одной из воинствующих сторон. Однако последствия полемики 19 века имеют чрезвычайную значимость для понимания идеалистически настроенной и религиозно ориентированной культуры в ее подпольных или официальных формах в Советском Союзе.

В данной работе я хочу проследить эволюцию разновекторных парадигм, задействованных в интерпретации творчества Чехова. Понимание этих идеологических схем в свою очередь приведет к пониманию той важной культурной нити, которая связывает социо-политический дискурс конца 19 и конца 20 века. Таким образом, моей задачей будет, во-первых, кратко суммировать суть полемики нигилистов и идеалистов и объяснить, как и почему материалисты пытались присвоить Чехова. Для этого я возьму статью В.В.Воровского «Лишние люди»[1] в качестве материала для текстуального анализа. Во-вторых, я рассмотрю работу Льва Шестова «Творчество из ничего», которая представляет собой интересную промежуточную позицию: скептицизм, оснащенный анти-радикализмом. В-третьих, в качестве представителя идеалистического лагеря я возьму работу Сергея Николаевича Булгакова «Чехов как мыслитель», чтобы продемонстрировать, как религиозно-идеалистическая мысль вводит Чехова в культурный диалог с материализмом. Наконец, интересна с точки зрения продолжения идеалистической линии, прошедшей через подпольные советские формы, современная статья священника Маринчака, иллюстрирующая, какие формы идеалистический лагерь ищет в творчестве Чехова сегодня.

Нигилисты и Чехов.

Дмитрий Писарев, «крестный отец нигилистов», наиболее четко сформулировал позитивистскую программу, которая была призвана направлять интеллигенцию в ее усилиях реформировать русское общество. Статья Писарева «Схоластика 19 века» послужила манифестом движения нигилистов. Писарев писал:

Словом, вот ultimatum нашего лагеря: что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае, бей направо и налево, от этого вреда не будет и не может быть.

Этот ultimatum послужил основой литературных и критических изысков деятелей литературной арены, связанных с нигилистами,

---

[1] Работы Воровского, Шестова и Булгакова цитируются по книге: «Чехов: Pro и Contra», СПб., 2002. Страницы указываются в тексте после цитат.

соответственно, будущие большевистские критики, формулируя программу «правильного» литературного развития, привлекали именно Писарева как идеологическую основу (а не футуристов, например, чей культ художественного формального эксперимента предлагал слишком абстрактное насилие).

Открытым оппонентом Писарева был Федор Достоевский, противник деструктивного развития общества, как в социальном, так и в культурном плане, полагая его вредным для развития России. Писарев и Достоевский мне представляются ключевыми фигурами в вопросе развития полемики, и их последователи скорее вторичны по отношению к обоим писателям. Стоит отметить, что и Писарев, и Достоевский столкнулись не на почве политики, а на арене литературы (и публицистики), что подтверждает старую истину о ключевом значении статуса автора в русской культуре.

Критик В.В.Воровский был большевиком, и в этом качестве его взгляды заметно зависят от позиций Писарева. Он интерпретирует Чехова с точки зрения нигилистической. Воровский пишет о Чехове с большой симпатией, возможно, это объясняется тем, что Чехов был адогматичен в своем творчестве и не давал явного повода записать себя в тот или иной лагерь. Однако, тем самым, Чехов оставил открытой нишу «идеологических симпатий», обязательную для любого русского писателя конца 19 века, через которую участники дебатов пытались присвоить его творчество и осмыслить его взгляды. Таким образом, Воровский видит в творчестве Чехова выполнение программы Писарева по проверке того, что вынесет или не вынесет революционного удара:

Все, что среди них спссобно еще ожить в лучших условиях, способно еще пустить новые корни и зацвести к новой жизни, — все эти элементы бегут из родной среды, как это делает Аня со своим студентом («Вишневый сад»). Сама эта среда разлагается, разрушаются связывающие ее единство интересов и характерная групповая психология, совершается постепенное распадение и индивидуализация (617).

Воровский рассматривает позицию Чехова как анти-индивидуалистическую, видя в Чехове отражение своего понимания индивидуализма как источника всех социальных зол, концептуализируя индивидуализм как черту разлагающейся аристократии. Однако творчество Чехова вряд ли могло быть столь однозначно в плане отрицания индивидуализма. Так, например, «Палата №6» касается

именно индивидуального поиска автономии и независимости перед лицом общества. Социальное зло здесь, наоборот, выступает в форме жесткого подавления тех, кто хоть чуть отклонился от социальной «нормы». В свете вышесказанного критическое или амбивалентное отношение Чехова к дворянству как к классу вряд ли был вызвано антипатией к индивидуализму. Скорее, внутренний эмоциональный эгоизм, не связанный тесно с классовой проблемой, мог быть объектом чеховской критики («Дядя Ваня» или рассказ «Попрыгунья» дают нам похожие примеры). Воровский, однако, не видит этого разграничения и интерпретирует значимость работ Чехова исключительно с точки зрения их социальной ангажированности.

Шестов-центрист и Чехов.

Льва Шестова нельзя классифицировать ни как идеалиста, ни как позитивиста. Он во многих вопросах действительно оставался независимым мыслителем, и его точка зрения на творчество Чехова в данной работе представляется важной, поскольку она представляет собой практически несуществующее «срединное» пространство между материализмом и идеализмом. Шестов предлагает интересное решение проблемы «неидеологичности» Чехова: он признает, что Чехова необходимо считать материалистом, однако замечает, что в его произведениях также заключен конфликт, вызванный желанием освободиться от зависимости от любого рода теории. Для Чехова, согласно Шестову, позитивизм – это неизбежная парадигма умонастроения, доминанта современного сознания, что автоматически относит работы Чехова в струю позитивистски настроенной литературы, вне зависимости от факта, было ли это изначальным намерением Чехова или нет. «Единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, – был позитивистический материализм» (341). Шестов признает в материализме некоего объективного противника, определенную реальность, которая может быть несправедливой и уродливой, однако она есть: «Ее можно признавать и вместе ненавидеть» (344). Это парадоксальное утверждение отражает внутренний раздор, который Шестов приписывает Чехову и который конституирует внутренний источник чеховского вдохновения:

Удивительно ли, что в выборе между идеализмом и материализмом Чехов склонился на сторону последнего — сильного, но честного противника? С идеализмом можно бороться только презрением, и в этом

смысле сочинения Чехова не оставляют ничего желать... Как бороться с материализмом? И можно ли его победить? Может быть, читателю покажутся странными приемы Чехова, но, очевидно, он пришел к убеждению, что есть только одно средство борьбы, к которому прибегали уже древние пророки: колотиться головой о стену (352).

Тема эскапизма от подчинения любой теоретической системе не была неизвестна и участникам полемики, и даже наоборот, постоянно озвучена и Писаревым, и его главным оппонентом Достоевским. Оба писателя часто высказывали желание быть свободными от любых догматических уз, которые могут диктовать им, как и о чем писать, однако, естественно, понимание подобной свободы Писаревым и Достоевским отличалось от понимания Шестова. Для Писарева и Достоевского их собственная позиция была отражением истины, а не догматическими оковами, то есть они как раз свою позицию как идеологическую не рассматривали, а наоборот, видели в ней естественное проявление лучших человеческих социальных или, в случае Достоевского, духовных качеств. Шестов, тогда скептик, не признает абсолютной истинности идеологии, в похожую позицию он ставит и Чехова, приписывая ему скептицизм – воздержание от суждения и его объективность, то есть показ реальности, как она есть, тем самым, осуществляя «борьбу» с нею. Здесь, как ни странно, в редкой центристской позиции мы видим опять ту же картину: проецирование своих убеждений на фигуру писателя.

Идеализм С.Н.Булгакова и Чехов.

Сергей Николаевич Булгаков, религиозный мыслитель и православный священник, интерпретировал Чехова в религиозном контексте, пытаясь найти в фигуре писателя духовного врача, который ставит диагноз человеческой душе. Он пишет: «Загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение или... ничего» (14). Это утверждение характеризует Булгакова, конечно, прямо противоположным образом по отношению к Воровскому.

Хотя, странным образом, некоторые положения Воровского и Булгакова совпадают. Оба критика верят, что литература обязана служить какой-либо идее и выполнять своего рода функцию. В обоих идеологических лагерях как данность принимается тот факт, что писатель обязан писать с целью улучшить политическую и социальную ситуацию в стране, избавить народ от гнета (классового или

духовного невежества) и т.д. Однако точка зрения Булгакова состоит в том, что литература должна помогать в первую очередь человеческой душе. Личный вклад Чехова в помощь человеческой душе, согласно Булгакову, это разрешение им «человеческой загадки»:

Чеховское настроение, психологически, может быть, и связанное с сумерками 80-х годов в России, философски имеет более общее значение. Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению, так сказать, доброкачественность средней человеческой души, ее способность выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу, следовательно, ставится коренная и великая проблема метафизического и религиозного сознания — загадка о человеке. Настроение Чехова должно быть поэтому определено как *мировая скорбь* в полном смысле этого слова, и... Чехов является поэтом мировой скорби (11).

Булгаков, таким образом, представляет альтернативное решение проблемы того, что же Чехов пытался сказать или описать своими трагикомическими сюжетами. Если Воровский утверждает, что это разложение аристократии и Чехов пытался привлечь внимание общества к неизбежному социальному взрыву, то Булгаков утверждает, что целью творчества Чехова была помощь человеческой душе реализовать свой потенциал метафизически и религиозно. Для того чтобы подобная реализация стала возможной, Чехов открывает перед человеком отражение мировой скорби и несчастного человеческого существования.

Таким образом, Воровский и Булгаков, по сути, радикально отличаются: Воровский понимает взгляд Чехова как направленный вовне индивидуального субъекта, в сторону социальной проблематики; Булгаков, наоборот, видит этот взгляд как направленный вовнутрь, глядящий в состояние души человека и обнаруживающий его духовное несовершенство и скорбь непонимания. Согласно Булгакову, в тревожные времена накануне революции необходима не разрушительная социальная буря, а всеобщее духовное возрождение.

Современные интерпретации Чехова.

Полемика конца 19 века никогда не была закрыта с точки зрения интеллектуального согласия или интеллектуальной победы одной из сторон. Политически же, с установлением Советского Союза идеология позитивного материализма вроде бы взяла верх.

С распадом Советского Союза вопрос «что делать» вновь замаячил на горизонте российской интеллектуальной элиты, и полемика начала набирать прежние обороты, хотя уже совершенно в ином контексте и в иных формах. Чехов опять же оказался средством, чтобы доказать, что не все в порядке в «королевстве». Одним из известных культурных феноменов, которые сопровождали распад Советского Союза, был обновленный интерес к религии. Религиозные институты настаивали на том, что народу необходимо духовное возрождение после почти векового господства материалистической идеологии.

В религиозном журнале «Вторая Навигация» (№1, 1999) появилась статья священника Виктора Маринчака, посвященная смыслу рассказа Чехова «Студент». Я выбрал эту работу как пример не из-за ее инновационных идей, но для того, чтобы проиллюстрировать, как продолжающийся проект полемики материализма и идеализма вновь пытается ассимилировать творчество Чехова в рамках религиозно-идеалистической парадигмы. Интересен тот факт, что религиозная мысль сегодня в ее представлении опять же борется с идеологией-наследницей. Маринчак проводит параллель с концом 19 века:

Но это опять один из либерально-прогрессистских предрассудков. Все либералы-вольнодумцы сродни Базарову, все они родное гнездо презирают... Опять подмена: социальные ценности вместо Дома. Перед Богом человек предстает в своей цельности и полноте... Иное дело — любая форма активной деятельности, общественного бытия. Там человек важен функционально, там он берется в определенном аспекте, там он выступает в той или иной роли и как исполнитель ее и интересен...

Как раз такой утилитарно-прагматический, функционально-аспектуальный подход и свойствен «идейным людям» — либералам и вольнодумцам[1].

Категория «либералов-вольнодумцев» опять возвращает нас в привычные категории 19 века, хотя революционеров-позитивистов уже нет, но есть все те же «западники», реформаторы русского общества, уже с точки зрения введения России в сообщество капиталистических стран и «обществ потребления», представляя новую форму материалистического мировоззрения. Конечно, точка зрения Маринчака не так

[1] Вторая навигация. 1999. № 1. С. 60.

уж отличается от булгаковской, учитывая, что оба православные священники. Значение подобной идеалистической «вылазки» заключается в контексте. Маринчак пишет «в» и «о» постсоветском обществе, погружая постсоветские проблемы в контекст дебатов второй половины 19 века, тем самым доказывая, что полемика по-прежнему существует и к тому же она актуальна. Так, например, он начинает свою статью:

«В наше время растерянности, суеты, вечной гонки в потемках, когда некогда ни остановиться, ни опомниться, в наше время, которое корпоративную принадлежность делает чуть ли не главной характеристикой личности... мы... пребываем в забытьи духовном»[1].

Маринчак стремится передать, как Чехов важен для современного россиянина, попавшего в замкнутый круг функционального существования и гонки на выживание. Сравнивая постсоветские реалии с временем Чехова, Маринчак не случайно проводит параллель с Базаровым. «Отцы и дети», конечно, – классическое произведение, иллюстрирующее конфликт между нигилизмом, либерализмом и идеализмом. Маринчак не дает нам информации, насколько дебаты 19 века актуальны сейчас, какую историю полемика прошла за годы советской власти, хотя я убежден, что она существовала в подпольном скрытом виде и тогда. Маринчак, как и Булгаков, пропагандирует те же истины, борется с теми же противниками, доказывая, что и сегодня полемика 19 века по-прежнему остается незавершенной, так же как и незавершенным остается проект определить и понять творчество Чехова с точки зрения той или иной идеологии.

Эрнест Орлов
(Москва)

«Малая пресса» и «большая» литература 1880-1890-х годов (К вопросу об их соотношении)

В книге «Роман моей жизни» И.И.Ясинский вспоминал, как удивился, увидев большое количество фотографий известных русских писателей в доме редактора-издателя журнала «Осколки» Н.А.Лейкина. Лей-

[1] Там же. С. 50.

кин, однако, сожалел, что у него нет фотокарточки Ф.М.Достоевского. В своё время он предложил Достоевскому обменяться карточками, но тот резонно ответил: «Что Вы мне и что я Вам?»[1].

Эта занятная бытовая ситуация, казалось бы, как нельзя лучше отражает характер отношений литературы «большой» и «малой», т.е. «массовой», «тонких» юмористических журналов и «низовых» газет. Иерархические отношения этих пластов, вроде бы, не позволяют двум литературным «полюсам» сойтись в чём-то. Задачи и функции этих литератур, вероятно, различны и т.д. Таково стереотипное представление о характере взаимоотношений этих литератур: «малой» и «большой».

Изучение литературных текстов и поведенческих особенностей писателей чеховской эпохи позволяет увидеть множество разнообразных точек не только соприкосновения, но и взаимопроникновения этих пластов литературы, причём не только в плане текстов литературных, но и текстов поведенческих.

К примеру, в чеховское время в качестве форм литературного быта существовали литературные вечера, общества, обеды, но в среде авторов юмористических изданий в 1880-е годы они были скорее формальным элементом литературного быта с ориентацией на подобные встречи, вечера, салоны авторов «большой» литературы («пятницы» Я.П.Полонского существенно отличались по содержанию от «столешников» В.А.Гиляровского, что было связано как с составом участников, так и с характером и целями этих собраний). Очевидно, что необходимость в подобных встречах, вообще в объединении литераторов по ремесленному признаку была. Однако даже кружки авторов «большой» литературы конца XIX века не выполняли функции кружков, салонов и обществ 1820-1830-х годов.

Попытки восстановить прежнее значение кружков и салонов предпринималось особенно активно в 1890-1900-е годы. Даже именование обедов беллетристов столь значимым для пушкинского времени словом «Арзамас», по свидетельству И.Н.Потапенко, «пришпиленным» и «ничем не оправдываемым», косвенно свидетельствует об этом. Вечера, по воспоминаниям современников, как правило, ограничивались одними разговорами окололитературного

---

[1] *Ясинский И.И.* Роман моей жизни. Л., 1926. С. 432. (Кстати, обмен книгами и портретными фотографиями был весьма характерной чертой литературного быта как большой, так и малой литературы).

характера, изредка обсуждением новинок. Имели место разговоры «о литературе», но форм специальной, особой *«салонной» литературы*, т.е. текстов, создаваемых в рамках этих кружков, вечеров, не было в 1880-1890-е гг. в собраниях и на вечерах авторов «малой» прессы. (Исключением является «Альбом обеденных благоглупостей российских беллетристов»).

Поведение писателей «малой прессы», с одной стороны, регулировалось особенностями газетно-журнально-литературного быта, а с другой – было обусловлено ориентацией на литературный быт (писательские отношения, прежде всего) большой литературы, даже если речь идёт об отрицании, неприятии этих норм. Так, знаменательным является «сюжет» отношений А.П.Чехова и Д.В.Григоровича. В марте 1886 года Чехов получил письмо от Д.В.Григоровича: «Милостивый государь Антон Павлович! Около года тому назад я случайно прочёл в «Петербургской газете» Ваш рассказ; названия его теперь не припомню; помню только, что меня поразили в нём черты особенной своеобразности, а главное – замечательная верность, правдивость в изображении действующих лиц и также при описании природы. С тех пор я читал всё, что было подписано *Чехонте*, хотя внутренно сердился на человека, который так ещё мало себя ценит, что считает нужным прибегать к псевдониму. <…> Я <…> искренне верю в Ваш талант и желаю ему от всей души полного развития и полного выражения»[1]. Уже по этому письму (содержание его хорошо известно) можно судить о том, что Чехов и Григорович были не только людьми, писателями разного поколения, но и носителями разных представлений о литературно-бытовых нормах поведения, что представляется нам более важным в контексте исследуемой проблемы.

Так, для писателей «старого поколения» подобные письма, даже личное посещение корифеями молодых талантливых писателей были уже поведенческим клише. Вспомним, например, как «открыли» Достоевского Некрасов и тот же Григорович, буквально прибежавшие к нему после прочтения рукописи «Бедных людей».

Для писателей чеховского времени, чеховского круга это поведение – признание корифеем таланта молодого писателя – уже покажется странным, о чём Чехов и написал в ответе Григоровичу: «У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или ви-

---

[1] Цит. по: Переписка А.П.Чехова: В 3-х т. М., 1996. Т. 1. С. 289-290.

дел во мне художника. В Москве есть так называемый "литературный кружок": таланты и посредственности всяких возрастов и мастей собираются раз в неделю в кабинете ресторана и прогуливают здесь свои языки. Если пойти мне туда и прочесть хотя кусочек из Вашего письма, то мне засмеются в лицо. За пять лет моего шатанья по газетам я успел проникнуться этим общим взглядом на свою литературную мелкость, скоро привык снисходительно смотреть на свои работы и – пошла писать!» (П 1, 218).

Естественно, что задачи «большой» литературы и литературы массовой существенно различаются. «Большая» литература имеет дело со штучными, уникальными произведениями. Отношение «малой» прессы к текстам иное – как к товару, в условиях рыночных отношений, когда создание произведений поставлено на поток (соответственно, и качество их невысоко).

Однако по отношению к читателю (хотя и разному) и «высокий», и «срединный», и «низкий» пласты, уровни литературы имели сходные функции – они создавали различного рода поведенческие модели, которые предлагались или откровенно навязывались читателю.

Очевидно, что наибольший интерес всё же представляют текстуальные, собственно литературные, отношения «большой» и массовой литературы. «Большая» литература служила для массовой литературы источником и материалом для пародий и переделок, которые помимо чисто развлекательной функции создавали стереотипы восприятия тех или иных художественных произведений, упрощая их, и к тому же формировали определённое представление об авторах и их репутации.

Основой пародий и стилизаций в контексте «малой» прессы конца XIX века являются прежде всего произведения беллетристики и «большой» литературы, русские и зарубежные, прозаические и поэтические.

При использовании прозаических текстов обыгрывался либо сюжет произведения целиком, либо его эпизод, либо набор определённых (чаще всего романтических клише). Юмористика, пародируя, нередко обобщала мотивы, типы беллетристических произведений, выявляла их однотипность («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.» А.П.Чехова, «Отрывки из будущего русского романа» В.В.Билибина и многие др.).

Примечательны чеховские пародии на жанр романа. В нескольких десятках строк, на 3-4 страницах Чехову удаётся поместить наиболее

характерные романические клише его времени: от пейзажа до типов. Таковы произведения «Зелёная коса», «От нечего делать». В последнем – перед нами чисто романический сюжет и типы: муж, жена, любовник жены, любовница мужа, имеет место даже вызов на дуэль. Но, как это часто встречается у Чехова, финал «дачного романа» совершенно неожиданный: муж уверяет любовника жены в бесполезности и глупости отношений со «страдалицей» бальзаковского возраста.

Последний роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы», а часто только эпизод разговора Ивана с чёртом, осмыслялся по-своему авторами малой прессы, откровенно пародировался. Примеры таких пародий можно найти в творчестве В.В.Билибина (пьесы «Добродетельный черт», «Фаворитка»), А.П.Чехова (рассказ-сценка «Беседа пьяного с трезвым чертом»). По данным, приведённым А.И.Рейтблатом, роман Достоевского «Братья Карамазовы» в 1880 году был одним из самых «нашумевших» и популярных. Неудивительно, что авторы «малой» прессы так часто использовали именно это произведение Достоевского для своих пародий, мелочишек и т.п.

Специфика лирики 1870-90-х годов заслуживает особого исследования (причём, в рамках как «малой прессы», так и «большой» литературы). Жанры лирики оказались наименее всего подвержены изменениям языкового и часто даже тематического характера (тема любви и свойственная литературе романтизма поэтика оказались поистине надысторическими). Положение «низов» общества и социально-бытовая тематика вообще, получив развитие ещё в 1860-е годы и оставаясь актуальными в последние десятилетия XIX века, занимали значительное место в изданиях «малой прессы». При этом язык социально-бытовой лирики стилистически и образно был ближе массовому читателю, нежели язык любовной лирики.

Язык и образность любовной лирики воспринимались авторами юмористических изданий как некоторый анахронизм, подвергались высмеиванию в изданиях «малой прессы», создавая таким образом определённый стереотип восприятия. В особенности обращает на себя внимание юмореска В.В.Билибина «Язык поэтов», в которой, помимо высмеивания «поэтического языка», отмечается, что язык лирики поэты переносят в жизнь, таким образом, перенося текст в быт:

«Поэты, как известно, словечка в простоте не скажут. У них в стихах особенный "поэтический" язык.

Свой "поэтический язык" они переносят и в жизнь <курсив мой – *Э.О.*> и потому, по привычке выражаются так:

Вместо:	*Поэты говорят*:
"Он дал ему пощечину".	"Он коснулся своей дланью его левой ланиты".
"Кормилица кормит грудью господского ребёнка".	"Деревенская Церера насыщает млеком своих персей чадо властелинов".
"Он разбил себе нос в кровь".	"И хлынул алый фонтан из фронтона лика".
"Матрену кусают клопы по ночам".	"Под покровом тьмы наглые пасынки природы горячим лобзанием впиваются в нежное тело Хлои".
"Какая сегодня слякоть".	"Хаос небесных сил покрыл стезю топкой влагой".
"Моя жена бранится как кухарка".	"Подруга дней моих прекрасная хулу устами извергает, как Медуза".
"Городовой".	"Страж бдительный на перепутье".
"Пожарный".	"Борец с огненной стихией"»[1].

Примечательно, что этот текст имеет типологическое сходство (в сопоставительной части) со статьей А.С.Шишкова «Рассуждения о старом и новом слоге Российского языка» (1803), в которой в качестве образчика «карамзинского» слога приводятся фрагменты сочинения А.Ф.Обрезкова «Утехи меланхолии» (1802) и варианты замены ориентированных на французский образец фраз. Но в карамзинскую эпоху подобный принцип сопоставления был элементом литературной полемики, в чеховскую же – стал просто формой высмеивания.

Вполне вероятно, что получивший университетское образование В.В.Билибин был знаком с текстом критической статьи А.С.Шишкова и «принцип замен» им был почерпнут оттуда.

Впрочем, формы пародий и стилизаций были разнообразны – таков закон массовой литературы. В журнале «Будильник» за 1880 год опубликовано несколько циклов занятных (но не совсем удачных в плане исполнения) переделок Доктора Окса (псевдоним И.А.Вашкова). Первая строка взята из известного произведения (якобы с целью показать, как авторы прошлого удивительно умели предсказывать будущее), в последующих – изложение современных и хорошо знакомых читателю событий. Приведу несколько примеров:

I

«В минуту жизни трудную»
Истратившись на пир,
За мздою лапой блудною
Залез в сундук кассир.

II

«И скучно, и грустно, и некому руку подать», -
Для брака нет счастья в невесте!
Я парень красивый: хотелось бы взять
В приданое тысяч хоть двести.

«Есть сила благодатная»

«Любить! Но кого же? На время – не стоит

---

[1] Цит. по: Писатели чеховской поры. Т. I. М., 1982. С. 70-71.

В ревизии всех сумм,
Но спит, ведь, вещь понятная, -
Ревизия без дум…

«С души как бремя скатится»
У кассира, когда
За шик его поплатится
Правленская среда.

труда»
Истратишься лишь на игрушки;
Местечко занять бы, пока ещё юны года,
В сердечке богатой старушки…

«Мечты?! Но их сладкий недуг»
Лишь только тревожит беднягу…
Пойду, попытаюсь: – богатенький друг
Не даст ли взаймы хоть сотнягу?..[1]

Эффект узнавания, столь значимый, по мысли многих исследователей, для массовой литературы важен не только по отношению к деталям, образам, темам и т.д. произведений этого пласта литературы, но и по реминисценциям, используемым в юморесках авторов «малой» прессы. Для того чтобы оценить качество пародии, переделки или иного использования текста «большой» литературы, необходимо, чтобы читатель обладал определённым уровнем знаний (хотя бы знал упоминаемые, пародируемые тексты).

Особого обсуждения заслуживает приём пародии и стилизации в контексте публикаций «малой прессы».

Как правило, использовались лишь формальные признаки текстов художественной литературы: жанр (как правило, только при ориентации на определённое произведение) и действующие лица и только те сюжетные линии, которые можно было бы соотнести с бытом, реалиями описываемой эпохи. Таковы, например, пародии в прозе В.В.Билибина на басни И.А.Крылова («Ворона и Лисица», «Квартет», «Две бочки» и «Мартышка и очки»):

«***Мартышка в старости***.

Мартышка в старости слаба глазами стала. Но это зло не столь большой руки. Мартышка купила себе прекрасный бинокль и садилась, посещая усердно оперетку и балет, всегда в первом ряду, а бумаги читал секретарь, давая Мартышке для подписи.

Мораль сей басни та, что Мартышки в старости бывают слабы глазами, а не головой»[2].

Отношения между различными пластами литературы (особенно в плане жанров) можно представить как отношения дополнительной ди-

---

[1] Фантазии российских поэтов, реализованные Доктором Оксом // Будильник. №3. 1880. С. 79-80.

[2] *И.Грэк <В.В. Билибин>* Новейшие басни в прозе // И. Грэк. Юмористические узоры. СПб., 1898. С. 96.

стрибуции. В рамках «малой» прессы широкое распространение получил жанр романа в письмах (по сравнению с «большой» литературой массовая литература даёт сотни примеров использования этого жанра).

Парадокс поэтики «малой» прессы в соотнесении с произведениями «большой» литературы отчасти заключается и в том, что большие эпические формы в «малой» прессе представлены в кратком, конспективном виде. Эпизод, фрагмент описания в большой литературе – нередко составляет сюжет сценки, целого произведения.

В «Пошехонской старине» (1887-89) М.Е.Салтыкова-Щедрина есть такая портретная деталь предводителя Струнникова: «Одно в нём было скверно: ни одного лакея не звал он по имени, но для каждого имел свой свист. С утра начинали раздаваться по дому разнообразные свисты, то короткие, то протяжные, то тихие, то резкие, то напоминавшие какой-нибудь песенный мотив. И беда "хаму", который не прибегал на присвоенный ему свист...» Рассказ-сценка Н.А.Лейкина 1879 года «Большие миллионы» построен на обыгрывании одной этой детали: барин для каждого члена семьи и слуг завёл отдельные инструменты, использует разное количество звуков и определенные песни. Примечательно, что деталь, ставшая *основой сюжета рассказа* Лейкина, в контексте романа является всего лишь характеризующей, но малоприметной деталью.

Между «малой прессой» и большой литературой существует и другая очевидная связь – зачастую детали, сюжеты, темы, заявленные впервые авторами второго и третьего ряда, но художественно несовершенные, принимаются за основу произведений более талантливых писателей, принадлежащих «большой» литературе. Говоря в этой связи о творчестве Чехова и его современников, И.А.Гурвич писал: «Творчество Чехова таит в себе отголоски многих произведений современных ему беллетристов, более того: Чехов, по-видимому, не раз впрямую отправлялся от каких-то конкретных литературных фактов второго ряда (мотивов, сцен и т.п.)»[1].

Нередко исследователи находили примеры таких «отголосков» в творчестве Чехова. В частности, И.А.Гурвич указывает на сюжетное сходство рассказов с одним названием («Тиф»), но разных авторов – А.И.Маслова (Бежецкого) и А.П.Чехова: «Одноименные произведения сходны и по своему содержанию, и по логике замысла. И даже мелькает

---

[1] *Гурвич И.А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. Учебное пособие. М., 1991. С. 77-78.

мысль: может быть, Чехов, повторяя заглавие, сознательно "ссылался" на своего предшественника? <…> Чехов изображает то, что до него уже изображалось, переводит изображение из плоскости предметного контраста (видения – реальность) в плоскость проблемного соотнесения (цена жизни и смерти) – и этим углубляет смысл используемого им изобразительного принципа (мир глазами больного)»[1].

В.Б.Катаев привёл довольно много подобных примеров: сопоставляются отдельные произведения А.П.Чехова и Н.А.Лейкина, В.В.Билибина и И.Л.Леонтьева (Щеглова) и др., отмечая, что «гений берёт лишь своё, то, что соответствует его устремлениям и исканиям»[2]. Сюжет сам по себе не является основным элементом произведения: в истории литературы много примеров произведений, написанных на похожие или вовсе идентичные сюжеты. Важнее другое – то, как преломляется сюжетная основа, что оказывается в центре внимания талантливого писателя, что появляется принципиально нового в произведении талантливого писателя в плане стилистики и, что важнее, поэтики.

Изучение текстов, принадлежащих авторам «малой» прессы, интересно в соотнесении с произведениями не только А.П.Чехова, но и других писателей «большой» литературы и беллетристики как их исток, первооснова. Причём, исследование того, что даёт массовая литература конца XIX века «высокой» литературе и, наоборот, какие элементы массовой литературы становятся отправной точкой для произведений литературы «большой», не замыкается во временные рамки последних десятилетий позапрошлого века. Как отмечал Ю.М.Лотман, «в неканонизированной словесности, находящейся за пределами узаконенной литературными нормами, литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох»[3].

---

[1] Там же. С. 78.

[2] *Катаев В.Б.* Чехов и его литературное окружение // Спутники Чехова. М.: МГУ, 1982. С. 39.

[3] *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 381.

Лидия Азарина
(Москва)

Чехов в критике Суворина

Взаимоотношения Чехова и Суворина – предмет живого интереса не только их современников; практически никто из писавших о Суворине и впоследствии не обошел стороной эту тему. Какую роль сыграло в литературной судьбе Чехова знакомство и дружба с издателем крупнейшей российской газеты? В зависимости от подхода к сложной и противоречивой личности Суворина его отношения с Чеховым трактовались двояко. С одной стороны, это мысль о том, что за Сувориным нельзя признать никакой существенной заслуги в становлении таланта Чехова и что «Новое время» могло бы погубить писателя. С другой – это мнение, которое резко осудил в своем дневнике И.Л.Щеглов: Чехов – «суворинская содержанка»[1] и «всем от первой нитки до последней, от денег и до славы» он «обязан старику»[2]. Золотая середина в этом вопросе может быть представлена словами Амфитеатрова: «Создавал Чехова не Суворин, а сам Чехов, но условия, чтобы Чехов мог уверенно создавать, создал, конечно, Суворин. И морально, и материально он – создатель литературной карьеры Чехова»[3]. Тем не менее, попытки объективно оценить их взаимоотношения очень редки, все написанное так или иначе примыкает к одному из обозначенных полюсов. Очевидно, что выбор позиции здесь во многом предопределен отношением к Суворину и к его детищу – газете «Новое время», с которым Суворина, несмотря на его протест, чаще всего отождествляли.

С самого начала творчество Чехова не встретило достойной критики в печати. Известно, что он внимательно прочитывал критические отзывы о своих произведениях, но в основном они не удовлетворяли его. Недостаток критики Чехов пытался компенсировать общением с людьми, мнение которых он ценил. Среди них ведущее место принадлежит Суворину, с которым Чехова связывали долгие годы частной переписки и личного общения.

---

[1] Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 484.
[2] Письма А.П.Чехову его брата Ал. Чехова. М., 1939. С. 273.
[3] *Амфитеатров А.В.* Старик Суворин // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 15 С. 176.

Сотрудничество Чехова в «Новом Времени» положило начало новому этапу работы. Участие такого влиятельного и талантливого человека, как Суворин, не могло не обрадовать начинающего писателя. Оно подействовало «освежающе и даже вдохновляющее» (П 1, 149), «толкнуло <…> к самокритике» (П 1, 160). Позже Чехов скажет: «Самая серьезная работа у меня в «Новом времени». В первом же письме к Суворину Чехов благодарит издателя за искреннюю заинтересованность в его творчестве. «Работаю уже шесть лет, – пишет он, – но Вы первый, который не затруднились указанием и мотивировкой». Радует его и то, что Суворин не настаивал на срочности работы, потому что «где срочность, там и спешка и ощущение тяжести на шее, а то и другое мешает работать» (П 1, 149). Наконец, сотрудничество в «Новом времени» дало возможность расширить круг общения и поправило финансовые дела.

В 1887 году в типографии Суворина вышла книга «В сумерках», принесшая Чехову широкую известность. В «Новом времени» Чехов был назван «самым выдающимся молодым беллетристом»[1], и в начале 1889 года Суворин предложил ему постоянное место в газете. Предложения Суворина писатель не принял, но продолжал публиковать у него свои произведения.

Сотрудничество Чехова в «Новом времени» продолжалось семь лет. Очевидно, имелись глубинные причины расхождения Суворина и Чехова, которые определенное время носили скрытый характер, а обнаружились явно в полемике вокруг дела Дрейфуса и еврейского вопроса. На фоне этого спора резко обозначились идеологические разногласия Суворина и Чехова и – шире – несовместимость природы искусства и программы, ради которой жило «Новое время»[2]. Свою роль сыграло также отношение персонала газеты к Чехову. Сам Суворин говорил о том, что «у него сотрудники не любят, когда он сам что-нибудь напишет или пропустит в газету что-нибудь талантливое не из редакции, например, чеховскую "Дуэль"»[3].

В 1899 году Чехов продал права на издание собрания сочинений А.Ф.Марксу, и это был еще один шаг, отдаливший его от Суворина. «У деловых людей есть поговорка: живи – дерись, расходись – мирись, –

---

[1] Новое время. 1888. 1 (13) янв. № 4253.

[2] *Соловьева И., Шитова В.* А.С.Суворин: портрет на фоне газеты // Вопросы литературы. 1977. № 2. С. 188.

[3] Литературное наследство. Т. 87. М., 1977. С. 305.

говорил Чехов в одном из немногочисленных писем последних лет Суворину. – Мы расходимся мирно, но жили тоже очень мирно, и, кажется, за все время, пока печатались у Вас мои книжки, у нас не было ни одного недоразумения. А ведь большие дела делали» (П 8, 52).

Письма Чехова Суворину свидетельствуют об оживленном творческом диалоге, происходившем между ними. Чехов охотно откликается на произведения Суворина, художественные и публицистические, делает замечания, критикует, но, в целом, оценивает положительно: «Ваше все хорошо» (П 3, 105). Видя в Суворине интересного и умного собеседника, Чехов касается в переписке с ним важнейших вопросов творчества. Именно в этом отношении письма Чехова к Суворину представляют наибольшую ценность. Неоднократно он предлагает Суворину соавторство. Совместно первоначально была задумана пьеса «Леший». Чехов собирался сделать из «Мужского горя» Суворина «смешную трагедию» (П 3, 153), написать свой вариант финала рассказа «В конце века». Однако из реализованных замыслов такого рода известна только чеховская «Татьяна Репина», написанная как продолжение (возможно, пародийное) к одноименной пьесе Суворина.

По словам писателя, Суворин «представляет из себя воплощенную чуткость. Это большой человек. В искусстве он изображает из себя то же самое, что сеттер в охоте на бекасов, т.е. работает чертовским чутьем и всегда горит страстью. Он плохой теоретик, наук не проходил, многого не знает, во всем он самоучка – отсюда его чисто собачья неиспорченность и цельность, отсюда и самостоятельность взгляда» (П 2, 297). Этому природному чутью Суворина Чехов доверял и поэтому внимательно прислушивался к его критике, хотя соглашался не со всем.

К сожалению, восстановить полную картину творческих взаимоотношений писателя и критика невозможно, поскольку письма Суворина к Чехову не сохранились, а высказанные Сувориным мысли, запечатленные в его статьях и в воспоминаниях современников, поражают иногда неожиданными поворотами. Например, в дневнике Щеглова подряд идут следующие записи:

«13 июля. Полусердечная беседа с А.С.Сувориным о Чехове <...>

16 июля. У А.С.Суворина. Сердечная беседа о Чехове.

22 июля. Аудиенция у А.С.Суворина <...>. А.С.Суворин о Чехове: "Певец среднего сословия! Никогда большим писателем не был и не будет..." Видимо, Алексей Сергеевич начинает остывать»[1].

---

[1] Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 485.

Эта запись показательна, поскольку демонстрирует сложность отношения Суворина к чеховскому творчеству. Для Суворина Чехов был представителем нового, молодого поколения писателей, мировоззренческая позиция которого, равно как и многие новации в области поэтики, были ему чужды. Но в то же время Суворин всегда выделял Чехова, ставил его особняком. «Миросозерцание у него совершенно свое, крепко сложившееся, гуманное, но без сентиментальности, независимое от всяких направлений <…>, – писал критик, – оно отличается большим здравомыслием и любовью к жизни; этим я хочу сказать, что в нем нет того пессимизма и "мировой скорби", которым отличается большинство молодых талантов»[1].

Однако пессимизм все же был, хотя и иной природы, чем «мировая скорбь» «декадентствующих». Мрачный колорит творчества Чехова отмечал Михайловский, написавший рецензию на сборник чеховских рассказов «В сумерках». Вслед за ним критика стала выделять «сумеречный» период в творчестве писателя, противопоставляя его юмористическому творчеству А.Чехонте. Пессимизм Чехова, как отражение общего настроения эпохи, оставался Суворину непонятен; этому вопросу посвящены страницы писем. Модернистские черты, проявлявшиеся в произведениях писателя, также часто оставались им непонятыми и непринятыми.

В целом ряде вопросов Суворин сходился с позицией других критиков, писавших о творчестве Чехова. Михайловский однажды предложил вынести заглавие рассказа «Холодная кровь» в название сборника чеховских произведений как обозначение творческой манеры автора. Народническая критика обвиняла писателя в равнодушии к общественным проблемам, в художественном безразличии и отсутствии идеала в его творчестве. Эти соображения во многом были сочтены справедливыми и так или иначе прижились. Отношение Суворина к народнической критике, в частности к Михайловскому, было крайне скептическим, но в плане оценки чеховских произведений их взгляды в чем-то совпадают.

Суворин всегда настаивал на необходимости четкой нравственно-этической позиции автора – Чехов назвал это сочетанием «художественности с проповедью» (П 4, 54). Однако это определение не совсем верно, поскольку проповеди, прямых деклараций, дидактиз-

---

[1] *Суворин А.С.* «Иванов», драма в 4-х д. Антона Чехова // Новое время. 1889. 6 (18) фев. № 4649.

ма в художественном творчестве Суворин не принимал, разделяя в этом чеховское представление о необходимости доверия читателю. Но полное отсутствие авторских оценок в произведениях Чехова, по всей видимости, приводило критику в замешательство.

В одном из писем, полемизируя с Сувориным по поводу рассказа «Воры», Чехов говорит: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч.». Действительно, Суворин считал, что объективность Чехова порой доходит до бесстрастности. Чехова часто сравнивали с фотографом, который с одинаковой беспристрастностью снимает разные картины. С точки зрения Суворина, правильнее было бы, изображая конокрадов, сказать, что кража лошадей – зло. Возражая ему, Чехов пишет: «Пусть судят их (конокрадов. – *Л.А.*) присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть» (П 4, 54).

В «поисках» авторского голоса Суворин допускал явные огрехи, отождествляя точку зрения героя с позицией автора. Это вызывало решительный протест Чехова: «Если Вам подают кофе, то не старайтесь искать в нем пива, – отвечает он Суворину по поводу его письма о «Скучной истории». – Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. <…>. Где Вы нашли публицистику? Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в происхождении и проч.?» (П 3, 266).

В художественной прозе и драматургии самого Суворина авторская позиция задана определенно. В манере повествования чувствуется опыт публициста, стремление показать логику развития мысли, дать исчерпывающую мотивировку действиям и поступкам персонажей. Чехов справедливо отмечал, что в «Татьяне Репиной» Суворина герои «не говорят, а фельетонизируют и философствуют» (П 3, 70). В этом принципиальная разница двух художественных систем.

Несостоятельность попыток «вывести» миросозерцание Чехова из его произведений говорит о том, насколько отличалась чеховская манера повествования от классической модели. В 1890-е годы многие критики пересматривают свое отношение к Чехову и находят, что в его творчестве произошел перелом, следствием которого стало появление некоторой осмысленности в противовес прежней «безыдейности». Чувствуется стремление автора высказать в произведении свой собственный взгляд. А это приближает его к традиционной манере повествования, и критика признает, наконец, талант писателя.

Более серьезный характер имели дискуссии об идеале. Этот вопрос возникал не только в связи с творчеством Чехова, но касался всей молодой литературы. Бессмертные произведения литературы, по словам самого писателя, пленяют тем, что в них, кроме жизни, «какая есть», чувствуется жизнь, «какая должна быть» (П 5, 133). А такое возможно только при наличии цели, которая отсутствует у художников молодого поколения. Была ли эта цель и идеал в творчестве самого Чехова – на этот вопрос современная ему критика отвечала отрицательно. Да и сам он признавался Суворину, как кажется, от имени всех литераторов нового поколения: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпрру ни ну... Дальше хоть плетьми нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (П 5, 133). Чехов признавал, что современные писатели не могут быть «властителями дум», но не считал такое положение в литературе естественным и подчеркивал, что идеалы нужны. Некоторые критики в самом пессимизме Чехова видели тоску по идеалу.

Нельзя утверждать, что Чехов, описывая духовный недуг современности, старался его оправдать. Отвечая Суворину на его вопрос: «Что должен желать теперь русский человек?», писатель называет состояние души своих современников «кисляйством» и говорит, что русскому человеку недостает прежде всего самого желания, темперамента (П 5, 345). Духовно Суворин был далек от меланхолии и потерянности чеховских героев. Что он бесспорно ценил в произведениях Чехова, – это простоту и ясность изложения, которая позволяла сказать о написанном: «Да, это верно, так и бывает на деле»[1]. Этой ясности, по мнению Суворина, не хватало современной литературе.

Ясности и здоровых характеров не было и в современном театре, репертуар которого составляли в основном «истерические и исторические драмы»[2]. Чувствовалась какая-то скука от того, с какой настойчивостью драматурги стремились изобразить больное сознание.

Существует мнение, согласно которому именно в области драматургии стало проявляться соперничество Чехова и Суворина. Однако вряд ли здесь можно говорить собственно о соперничестве, скорее о разных взглядах на природу драматического творчества. Отзывы Су-

---

[1] *Ежов Н.М.* Алексей Сергеевич Суворин // Телохранитель России. А.С.Суворин в воспоминаниях современников. Воронеж, 2001. С. 154.

[2] *Суворин А.С.* Театр и музыка // Новое время. 1899. 4 (16) дек.

ворина о драматургических опытах писателя были очень неровными: от высокой похвалы и восторга, как это было с «Чайкой», до полного неприятия. Отдельную страницу в творческом диалоге Суворина и Чехова представляют две «Татьяны Репины» – драма Суворина и чеховская одноактная пьеса. О пародийной природе последней ведутся споры, этому вопросу посвящено немало исследований.

Сценическая деятельность Чехова-драматурга начинается с «Иванова», и с этой пьесы начинаются упреки писателя в незнании законов сцены. Суворин, взявший на себя заботы о постановке пьесы, разделял некоторые заблуждения критики, в частности, относительно образа главного героя, которого он представлял сначала «подлецом». Это побудило Чехова написать пространное письмо с подробным толкованием характеров действующих лиц. Фрагменты этого письма Суворин затем использовал в своей рецензии, правда, переосмысливая многое по-своему. Однако в его статье чувствовалось стремление понять новизну чеховской пьесы, даже проследить связь с биографией автора. Не случайно Чехов затем скажет, что ценит эту рецензию «на вес не золота, не алмазов, а своей души» (П 3, 146).

Главными недостатками чеховской пьесы, как произведения для сцены, Суворин видел, во-первых, характер Иванова – слишком сложный, чтобы быть раскрытым в небольшой драме, «где значительное место отведено притом второстепенным лицам». Во-вторых, сам способ создания портрета главного героя: мелкие черты этого характера разбросаны в пьесе и довольно искусственно соединены в заключительном монологе. Наконец, отсутствие цельности в структуре пьесы, слабая связь между отдельными сценами. Все это, по мнению Суворина, было препятствием к удачной постановке «Иванова».

Говоря о драматургических просчетах Чехова, Суворин склонен был списывать их на особенность таланта писателя – беллетристического по преимуществу. В критике установилась тенденция рассматривать пьесы Чехова как драматизированную прозу. Это касается и написанного вслед за «Ивановым» «Лешего», который был окрещен в «Петербургской газете» «драматизированной повестью». О «Чайке» же Чехов сам говорил, что написана пьеса «вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть» (П 6, 100).

Позицию Суворина относительно драматургического творчества проясняют слова Чехова, обращенные к нему: «Вы делите пьесы на играемые и читаемые <…> Я думаю, что если читаемую пьесу играют хорошие актеры, то она становится играемой» (П 6, 251, 252).

Но именно «читаемость» пьесы, ее жизнь вне сцены была для Суворина верным показателем высокого качества произведения и таланта автора. Критик неоднократно сетовал на то, что масса современных пьес совсем не *литература*, а *театральное представление*, что при чтении они производят самое жалкое впечатление и не имеют никакого смысла без актера. С творениями Чехова все было иначе, главные трудности возникали при их постановке.

Судьбу «Иванова» во многом повторит затем «Чайка»: то же непонимание со стороны публики на премьере, противоречивые отзывы критики. И снова Суворин окажется практически единственным, кто даст положительный отзыв, отметив на этот раз подкупающую смелость, которая заключалась в намерении «написать пьесу почти вне общепринятых условий сцены»[1]. Содержание комедии было близко Суворину «по личным несчастьям»: судьба Треплева напоминала трагическую кончину сына Суворина.

«Чайку» Суворин считал правдивой вещью, полной жизненной правды и метких наблюдений. Как недостатки перечислены черты, составляющие суть новаторства чеховской драматургии: «мало действия, мало развиты интересные по своему драматизму сцены и много дано места мелочам жизни, рисовке характеров неважных, неинтересных»[2]. Суворин присутствовал на генеральной репетиции «Чайки», которая, судя по его впечатлениям, была обречена на провал. И тем не менее он был почему-то уверен в успехе и заранее написал заметку об этом. Суворин видел в Чехове бесспорный талант драматурга и причиной неуспехов считал его сценическую неопытность.

Самым неудачным драматургическим опытом Чехова, по мнению Суворина, была пьеса «Три сестры». «Уходишь из театра с удовольствием, освободившись от кошмара, от глупых и пошлых людей, от мелочей, от пьянства, от мелкой суеты и измен, – писал Суворин. – Какая разница между этими сухими сценами с претензиями и сценами Гоголя и Островского, которые тоже рисовали мелких людей и мелкие страсти. Там юмор очеловечивал всех, здесь противовес – сухость – обесчеловечивает, оглупляет»[3].

«Вишневый сад» критик признал лучшей пьесой Чехова, увидев в ней яркую картину русской халатности, надежды на авось, неспособ-

---

[1] *Суворин А.* Театр и Музыка // Новое Время. 1896. 19 (31) окт. № 7416.
[2] Дневник А.С.Суворина. М., 2000. С. 257.
[3] Дневник А.С.Суворина. С. 437.

ности героев к действию. «Этих жалких овец совсем не жалко, – писал он, – но жаль русскую жизнь, жаль культурных гнезд, которые разоряются не потому, что хищники на них набрасываются <...>, а потому что не умеют сами владельцы гнезд их устроить и обновить»[1].

Останавливаясь снова на особенностях «несценичной» драматургии Чехова, Суворин наконец находит объяснение новому типу драмы, указывая на обусловленность формы содержанием. В центре произведения – обреченное на умирание дворянское гнездо, действующие лица комедии – люди пассивные, не способные к действию, разве что к «благородному пустословию». Следовательно, представление о «движении» оказывается вообще излишним, поскольку этого движения нет и не может быть в той среде, которую изображает автор.

В прижизненной критике Чехова главные упреки, предъявляемые автору, сводились к тому, что в его произведениях что-либо «отсутствует»: отсутствуют острые конфликты, отсутствует фабула, нет общей идеи и объединяющего начала. Отсутствует в творческом сознании автора иерархия предметов и явлений, нет стройного миросозерцания. Все это трактовалось как нарушение канонов изобразительности. Долгое время Чехов находил понимание и сочувствие со стороны Суворина и высоко ценил его советы. Но, насколько можно судить из имеющегося материала, Суворину далеко не всегда удавалось проникнуть в суть творческой манеры писателя и раскрыть то принципиально новое, что рождалось под пером Чехова. Здесь стоит вспомнить слова Амфитеатрова о том, что Суворин видел Чехова лишь настолько, насколько тот позволял проникать в себя. Однако глубину критического анализа не следует ставить в зависимость от творческой воли автора, его желания или нежелания быть понятым. «Чехов мечтал о критике, свободной от мировоззренческих догм, доброжелательной, обладающей определенным методом, который, по мнению писателя, "составляет половину таланта" для критика, – пишет Л.Плужнова. – Но в современной критике Чехов так и не открыл для себя достойных имен, а примеры отдельных удачных, с его точки зрения, статей были крайне редкими»[2].

---

[1] *Суворин А.С.* Маленькие письма. DIII // Новое Время. 1904. 29 апр. (12 мая). № 10113.

[2] *Плужнова Л.П.* К характеристике мироощущения А.П.Чехова 80-90-х годов XIX века // Русская критика XIX века и проблемы национального самосознания. Самара, 1997. С. 178.

Суворин во многом глубже других раскрыл отдельные стороны чеховского таланта, в оценке некоторых произведений писателя (особенно это касается драматургии) он проявил большую дальновидность, чем значительная часть критиков его времени. То, что оставалось непонятым, лежало в основном за гранью реалистического метода, относилось к явлениям переходного характера, которые Суворин не мог осмыслить в полной мере, хотя бы в силу того, что был представителем другого поколения и имел свою четкую шкалу художественных ценностей.

Анна Щербакова
(Иркутск)

Образ Чехова в современной драматургии

А.Зензинов и В.Забалуев – признанные теоретики новой драмы – в одной из своих статей («Страна непуганых Треплевых. Исторические персонажи в поисках драматурга») заявляют, что «деконструкция мифа, десакрализация культовых фигур, будь то литературные герои – Анна Каренина, Илья Ильич Обломов – или великий русский поэт Блок, есть кардинальный путь развития современной драмы»[1]. «Десакрализации» подвергается и Чехов. Чисто биографических пьес о Чехове в современной драматургии пока нет, но его образ как писателя (прежде всего – драматурга) и человека возникает в ней другими, косвенными путями, которые мы и попытаемся классифицировать.

Чаще всего Чехов выводится на подмостки как знаковая фигура классика, – один или в ряду других писателей русского канона – с целью указанной выше «демифологизации». В качестве примера можно привести пьесы К.Костенко «“Чайка” А.П.Чехова (remix)» и В.Леванова «Славянский базар».

В ремиксе «Чайки» Чехов представлен в виде Портрета с мобильной нижней челюстью, который как машина подает реплики героям своих же пьес – Сорину и Треплеву. Обессмысливается, разрушается, прежде всего, образ Чехова как драматурга – в пьесе Портрет Чехова произносит коллаж из монолога Трофимова и реплик Лопахина, раздробленные

---

[1] Статья цитируется по: http://www.russ.ru/culture/podmostki.

и соединенные с цитатами из Уголовного кодекса РФ: «Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недосягаемо для него теперь, наказывается ограничением свободы на срок до десяти лет с лишением права помогать всеми силами тем, кто ищет хищение предметов, имеющих особую ценность. У нас, в России, работают пока очень не многие...»[1]. Таким образом, компрометируется, ставится под сомнение и чеховская театральная система, и чеховское слово, и сама фигура Чехова как писателя и драматурга – он полностью обезличивается, превращаясь в некий механизм, произносящий бессмысленные фразы.

В пьесе В.Леванова «Славянский базар»[2] о Чехове рассуждают отцы-основатели МХТ – К.Станиславский и В.Немирович-Данченко, причем образ писателя оказывается карикатурно снижен. И в финале пьесы Чехов оживает – как бы сходит с портрета: «На какое-то мгновение дым рассеивается и становится видно человека в длинном летнем пальто, с тростью, в пенсне, с бородкой. Только вместо привычной по фотографиям шляпы "Борсалино" на голове у него блестящая пожарная каска. Это – господин Чехов. Он улыбается, покашливает, покачивает головой».

Сходным путем идет О.Богаев в комедии «Мертвые уши». Один за одним в квартире необразованной и недалекой Эры Николаевны появляются русские классики – Чехов, Толстой, Гоголь, Пушкин – с одной только просьбой записаться в библиотеку, чтобы спасти их от уничтожения и забвения. И первый, кто приходит к Эре Николаевне, это А.П.Чехов: «В коридоре возникла молчаливая фигура в старинном сюртуке. Человек с интересом озирается, входит в комнату. Смотрит на Эру Николаевну, ласково улыбается... Человек деликатно ждет, когда на него обратят внимание, кашлянул в кулак»[3].

Образ Чехова складывается здесь из готовых блоков: доктор, интеллигент с бородкой и в пенсне («хилый какой-то»), автор «Чайки». Схематичный облик не только составлен из общеизвестных примет, но и снижен бытовыми, почти абсурдными деталями. Так, на вопрос «Что ты можешь?» Чехов отвечает: «Я могу гладить белье, стирать, могу дом сторожить, ходить за младенцами и стариками. Могу готовить рагу из кролика, читать вслух. Наконец, лечить сыпной тиф»[4].

---

[1] Пьеса К.Костенко цитируется по http://www.101.km.ru/fest_2002.
[2] Пьеса В.Леванова цитируется по http://www.101.km.ru/fest_2002.
[3] *Богаев О.* Мертвые уши, или История новейшей туалетной бумаги // Современная драматургия. 1998. № 2. С. 66.
[4] Там же. С. 67.

Такое карикатурное изображение Чехова и других классиков (таким же образом представлены Толстой, Пушкин и Гоголь) соответствует, по мысли драматурга, представлениям современного массового читателя. Ходовой образ писателя здесь – мгновенно узнаваемый культурный штамп, он отождествляется с именем на книге или, как в пьесе «Великая китайская стена» того же Богаева, с памятной табличкой в театральном фойе, отмечающей заслуги писателя в развитии театра. При этом, указывает Богаев, современному человеку уже не нужны даже эти культурные штампы. Подзаголовок этой пьесы звучит так: «Новейшая история туалетной бумаги».

Не только Богаев, но и практически все современные драматурги, обращаясь к образу Чехова, ограничиваются только легко узнаваемыми приметами, рисуют статичную и одномерную фигуру «школьного» классика. Единственным исключением, на наш взгляд, является пьеса Е.Греминой «Сахалинская жена». Пьеса посвящена столетию выхода книги «Остров Сахалин».

Современный драматург обращается, прежде всего, к биографическому контексту, что обозначено уже в эпиграфе: «Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился раннею смертью...»[1]. Этот эпиграф разворачивается по ходу действия пьесы, в репликах и рассуждениях персонажей: «*Марина.* Он заболел, начальник этот, который в книжку всех переписывать приехал. Нынче плохо заболел. Десять лет живет, потом умрет. Море холодное, берег плохой, болезнь плохая большая. Ничего не поделаешь. Зачем приехал».

Гремина, на наш взгляд, в своей пьесе и пытается определить, для чего же приехал Чехов на Сахалин и что эта поездка для него значила. Та же гилячка Марина говорит: «Сюда тот едет, кого грех гонит». Чехова же «гонит» на Сахалин скорее не грех, а совесть, боль за человека, поэтому и предрекается ему скорая смерть – из-за болезни не физической, а моральной, порожденной ощущением, что «вся Россия – Сахалин».

Главной сюжетной ситуацией пьесы является ожидание ссыльнопоселенцами доктора Чехова, который должен приехать для переписи населения. Чехов так и остается внесценическим персонажем, но при этом «присутствует» цитатами из пьес, записных книжек, рассказов, очерков, фабулами своих произведений. Гремина создает «центонное одеяло» из всего чеховского наследия и через тексты представляет свое нешаблонное видение личности Чехова.

---

[1] Пьеса Е.Греминой цитируется по http://www.theatre.ru/drama.

Еще один вид присутствия Чехова-человека в современной драматургии – это рассуждения героев чеховских пьес, включенных в новые пьесы-переделки, о своем «авторе». Так, в пьесе В.Зензинова и А.Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» герои, заимствованные из «Вишневого сада», не знают имени своего автора («*Пищик*. Если не ошибаюсь, пьеса Чехова. <...> *Гаев*. Белочехова или Красночехова?»)[1], но продолжают играть роли, предписанные им этим автором.

Сходный прием использует О.Берсенева в пьесе «Перечитывая Чехова». Рассказ «Человек в футляре» служит не только источником детективной фабулы (обвинение Коваленко в убийстве Беликова), но и поводом для персонажей порассуждать о Чехове и чеховском творчестве. При этом разговоры персонажей травестируют основные мотивы прижизненной чеховской критики.

Варенька. Говорят, он болен. Ах, от всего, что он пишет в последнее время, такая тоска, такая тоска берет, что хочется плакать и плакать. А мне кажется, если ты – писатель, то дай нам что-нибудь такое светлое, бодрое, здоровое. Подари нам надежду.

Коваленко. Да, надо признать, господин Чехов сбросил, наконец, свою маску записного юмориста.

Буркин. Пора. Давно пора. Давно уже мы, общественность, ждали этого. Безыдейность этого беллетриста хороша была известна всем. Но от нее, как от инфлюэнцы, заразилось и все поколение 30-летних писателей[2].

В этом диалоге, в котором чеховские герои высказывают мнение о своем авторе, просматриваются некоторые суждения, восходящие к печально знаменитой статье Н.К.Михайловского, которые впоследствии оказались растиражированы и стали штампами восприятия чеховского творчества: безыдейность и равнодушие; писатель, ушедший от юмористики, но не пришедший ни к чему, кроме осознания тоски и пошлости быта; Чехов как лучший и типичнейший представитель писателей-«восьмидесятников» и т.п.

В пьесе М.Гавриловой «Три сестры и дядя Ваня» сестры не только читают и цитируют Чехова, но и приписывают ему не принадлежащие фразы («среда заела»). Главный персонаж пьесы В.Леванова «Смерть Фирса», репетируя финальную сцену «Вишневого сада», рассуждает о значении Чехова как драматурга, о своем понимании чеховского творчества.

---

[1] Пьеса В.Зензинова, А. Забалуева цитируется по http://www.newdrama.ru/.

[2] Пьеса О.Берсеневой цитируется по http://www.kolyada.ru.

Таким образом, интерес к личности Чехов в «новой драме» оказывается неотделим от интереса к его героям: и автор, и его персонажи существуют как бы в едином пространстве. Но при этом, за редкими исключениями, и герои, и сам писатель предстают не как «люди», а как «обронзовевшие» знаки культурной традиции, которые, с точки зрения драматургов, должны быть демонтированы. Но «демонтаж» классики сам быстро становится штампом, а наиболее интересными для читателя оказываются попытки драматургов выйти к собственному пониманию личности Чехова, как это происходит в упомянутой пьесе Е.Греминой.

Чехов для современных драматургов – это воплощение театральной системы, театральной традиция – отсюда и частые заявления современных драматургов о том, что ставить сейчас его пьесы не актуально и безнравственно. Но парадоксальным образом соединяются в современных пьесах стремление освободиться от этой традиции и в то же время невозможность оборвать связь между чеховской драматургической системой и создаваемой сейчас драматургией. Поэтому-то драматурги так настойчиво обращаются не только к чеховским произведениям (как драматическим, так и прозаическим), но и к самой личности Чехова.

Надежда Замалиева
(Казань)

Раздражение от Чехова: Одна из граней массового восприятия А.П.Чехова в XX веке

Проблема писательской репутации – одна из самых интересных, но малоизученных в литературоведении, особенно когда речь идет о конкретном писателе. Для ее изучения необходим обширнейший круг источников – критических, мемуарных, эпистолярных и пр., необходимо знание журнального, газетного, социально-психологического и пр. контекста, в котором она формировалась. Так и в связи с Чеховым: несмотря на то, что изучены некоторые вопросы, связанные с восприятием его творчества отдельными лите-

ратурно-общественными группами (марксисткой, народнической, символистской критикой), все же многие проблемы его писательской репутации не ясны.

Писательская репутация Чехова строилась на пересечении двух линий. Во-первых, это формирование мифа о писателе, преклонение перед ним многих читателей, культ Чехова, приводивший к тому, что при его появлении на улице вокруг него собирались толпы людей. Так, один из критиков вскоре после смерти писателя признал, что именно «дикая любовь» массового читателя к Чехову, противостоящая «дикой нелюбви» читателей профессиональных, заставила критиков при жизни писателя отнестись к нему более внимательно[1]. Во-вторых, это раздражение от Чехова, которое впервые проявилось в народнической критике 1880-х годов и продолжилось далее, пройдя через весь XX век. Не случайно И.Розанов, исследователь, занимавшийся проблемами писательской репутации, считал, что движение в литературе слагается из трех составляющих: 1) притяжения, 2) отталкивания и 3) инерции[2].

Наше внимание привлекла проблема «раздражения» от Чехова – но не у выдающихся критиков, а в массовом восприятии. При этом мы обратились к материалам как начала XX, так и XXI в. Материалом работы стала в свое время широко обсуждавшаяся, а ныне забытая книга некоего Качереца, вышедшая в 1902 г. Ее автор – незначительный журналист, и он отразил позицию не той или иной литературно-общественной группы, но именно рядового читателя. Что касается массового восприятия Чехова началом XXI в., то мы провели анкетирование, которое помогает судить об отношении к писателю наших молодых современников. И в тех, и в других материалах интересно то, что на первый план выходит раздражение от Чехова.

Что же определяет именно эту грань массового восприятия Чехова, какие стороны общественного массового сознания находят здесь свое отражение? Или, быть может, речь должна идти о каких-либо сторонах поэтики Чехова?

Пафос книги Качереца состоял в том, что он объявил: наконец-то он взял на себя ответственность сказать «правду о Чехове».

---

[1] *Павлов П.Е.* Значение Чехова со стороны содержания и формы его произведений // Покровский Н. А.П.Чехов в значении русского писателя-художника. М., 1906.
[2] *Розанов И.* Литературные репутации. М., 1990.

Чтобы обосновать и убедительно доказать свое раздражение, Качерец много цитирует Чехова и сравнивает его с другими писателями, более талантливыми, по мнению автора. Так, книга открывается сравнением двух талантов – Чехова и Тургенева, и сравнением не в пользу первого. В отличие от Чехова, Тургенев к 30-ти годам написал много хороших произведений, Чехов же, более того, не уважает искусство: первым его сборником явились «Пестрые рассказы», за которые ему, в отличие от Тургенева, совсем не стыдно, а главное – в его произведениях нет связи между искусством и жизнью.

Качереца раздражает холодность Чехова, поэтому он называет Чехова скучным писателем, видя потерю оригинальности и силы Чехова в «узости и неглубокости захвата», чем и объясняется, например, отсутствие одного целого произведения (романа).

Как и Мережковского, Гиппиус, Волынского, Философова, В.Розанова, Качереца раздражает изображение серого у Чехова. «Более того, – пишет Качерец, – он особенно облюбовывает неприятные оттенки серизны»[1]. Нет, например, счастья при описании любви, продолжает Качерец: так, Полознев в рассказе «Моя жизнь», что бы ни рассказывал, рассказывал одним тоном – «можно подумать, что для него не существует интонаций радости и горя, не существует больших душевных волнений, отражающихся неровностью речи, но он упомянул, что, когда он целовал Машу, он оцарапал себе щеку булавкой ее шляпы» (29-30). Качерец говорит о двух манерах Чехова трактовать любовь: 1) если любовь счастливая, то она непременно в прошлом и смутно обрисована; 2) если любовь несчастная, то она, напротив, «всегда в настоящем и обрисована не смутно и не мимоходом, а, наоборот, тщательно и con amore» (30). Причем у Чехова всегда любовь разбивается, всегда дана иллюзия любви.

---

[1] *Качерец Г.* Чехов. Опыт. М., 1902. С. 29. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте в скобках с указанием страницы. Кстати, о том же писали многие критики. Так, современник Качереца Львов утверждал, что французам и англичанам никогда не понять Чехова, т.е. им не «понять атмосферы, создающей этих серых, бездарных, скучных и жестоких людей с рабьими душами и неудачников с больною совестию, это – не понять Чехова». См: *Львов Е.* Атмосфера русской жизни в произведениях Чехова // Покровский Н. А.П.Чехов в значении русского писателя-художника. С. 38.

Интересно, что не только данного автора, но и многих других раздражает прежде всего неумение Чехова показать «красивую любовь». Если Овсянико-Куликовский писал в связи с этим о намеренном сгущении теней как положительном начале творчества Чехова, то другие, как и Качерец, запальчиво говорили, что Чехов изображает любовь у дурных мужчин и ничего не стоящих женщин. А если любит порядочный мужчина, например, Дымов, то он любит не иначе, как пошлую бабенку, «а если ненароком и женщина попадется славная, и мужчина симпатичный человек, как Маша и Треплев в "Чайке", то чувство мужчины будет обращено на другую, а любовь женщины г. Чехов обольет водкой и посыплет нюхательным табаком» (35-36).

Автора раздражает и творческая манера Чехова – изображать людей эскизно, несколькими штрихами. В отличие от Овсянико-Куликовского, видевшего в этом особенность творческой индивидуальности писателя[1], он считает, что Чехов, таким образом, бросает тень на своих же героев, делая их психологически фальшивыми. Например, Благово из «Моей жизни» на самом деле не равнодушный человек, как намекает Чехов, он не взял любимую с собой в Петербург или за границу, потому что понимал, что она безнадежно больна.

Не меньше раздражают Качереца и принципы характеристики героев Чеховым. Если М.Гершензон не считал подобную манеру вялой, а, наоборот, сравнивал с чарующей манерой Левитана[2], то многих других читателей раздражало то, что Чехов воспринимает только «ослабленное и вялое», не приемлет яркое, громкое, цельное, энергичное: «У г. Чехова в душе есть, можно подумать, такая машинка, которая, по какому-то странному побуждению натуры этого писателя, переделывает большие и сильные впечатления в малые и вялые, к какой бы категории отношений и жизни они ни относились» (36). Так, Качерец утверждает, что творчество Тригорина изображено у Чехова не краской, а замазкой.

Чехов у Качереца предстает настоящим писателем-разрушителем, он утверждает, что Чехов сам разбивает своих героев и ничто (ни талант, ни пол, ни возраст и т.п.) не находит себе пощады под машиной разрушения у Чехова. «И уже это одно, то есть то, что не жизнь, а сам Чехов истребляет своих героев, снимает с них маску неудачников,

---

[1] *Покровский Н.* А.П.Чехов в значении русского писателя-художника. С. 12.

[2] *Гершензон М.О.* Характер художественного дарования Чехова // Покровский Н. А.П.Чехов в значении русского писателя-художника. С. 17.

интересную и трогательную для чувствительных сердец» (43). Поэтому-то Чехов жесток и, главное, неправдоподобен. Русская жизнь под его пером совершенно не похожа на настоящую русскую жизнь с ее бодростью, стремлением к действию и внутренней силой.

Качереца раздражает то, что Чехов страдает манией величия и наслаждается ее оборотной стороной. «Самолюбивая мания г. Чехова не мирится с существованием даже просто талантливых и вместе с тем хороших людей» (51). Поэтому Чехов показывает моллюсков в виде гладиаторов, а потом ломает их (например, Иванова и неизвестного человека). Качерец считал, что это настоящее насилие над читателем, т.к. Чехов намеренно вызывает иллюзию у читателя, что герой силен, а потом намеренно показывает его крах. При этом не ясно, в состоянии ли Чехов действительно изобразить сильных героев, зато с уверенностью можно сказать, что Чехов умышленно обходит светлую сторону жизни, с удовольствием изображает несчастную и разбитую любовь, сознательно изображает людей в момент, когда их жизнь надламывается (ведь у подобных героев было прошлое, когда они были крепки. Отчего же Чехов не изобразил его?), даже из дурных черт жизни Чехов избегает изображать самое интересное.

Из всего этого делался вывод об односторонности Чехова, о его фальши и постоянном повторении. Так, чтобы усилить впечатление фальши от Чехова, Качерец цитировал мнение его современников о пьесах Чехова и делал вывод о том, что пьесы Чехова спасает только талантливая игра актеров, кстати, поэтому-то пьесы не отражают реальной жизни: «Г. Чехов искусный писатель вообще и, в частности, очень умелый сочинитель драм. Он творит из ничего, как Саваоф. Живут люди в каком-нибудь городе, ходят на службу, обедают, играют в карты, спят, в свободное от этих занятий время умножают население России – и вовсе не думают, что они герои драм. Но является г. Чехов. Одному он дает в руки револьвер, другому яд – и вдруг эти смирные люди, неизвестно с чего, начинают друг в дружку и в себя стрелять или пить ненужную им отраву – и вот вам драма. Где стол был яств, там гроб стоит, где пиршеств раздавались клики, надгробные там воют лики, и бледна смерть на всех глядит. И г. Чехов тоже на всех глядит с характеризующей его пренебрежительной и легкой иронической улыбкой, удивляясь, как мало нужно, чтобы привести публику и критиков в возвышенное настроение ума и заставить их видеть сложную и глубокую драму там, где сам он, Чехов, как человек умный, не видит ничего, кроме искусно сделанной театральной пьесы» (74-75).

Для нас важно подчеркнуть, что подобный подход к произведениям Чехова, особенно драмам, не единичен. Мы мало представляем себе, насколько действительно популярны были подобные представления о Чехове, существенно упрощая этим картину литературной жизни начала XX века и процесс становления литературной репутации Чехова. Так, например, некто Серенький писал: «Публика и критика восторгаются жизненностью пьес Чехова. Они, действительно, очень жизненны. Но жизненностью своей они обязаны не действительному сходству того, что описывает Чехов, с жизнью, а искусству автора, помноженному на искусство актеров, самое нежное действие и чувство и мысль сделать совсем похожими на подлинные, выхваченные из массы однородных действий, мыслей и чувств. <…> Все вырваны из хорошей игры, поэтому и дышит жизнью. <…> Но, отделавшись от гипноза хорошей игры, красивых слов и жестов, пред вами предстанет здание без связей, без цемента, сложенное из аккуратных кирпичиков аккуратным фокусником, вытащите один кирпич – и повалятся другие». Тот же Серенький требовал от Чехова молчания, когда тот изображал «тягостное», столь вредно действующее на человека. А в завершение статьи предостерегал: «Не мстит ли он жизни за пережитые несчастия? Но жизнь – сильнее и умнее Чехова»[1].

Интересно в связи с этим мнение еще одного рядового читателя и зрителя – хотя и вымышленного. Это герой одного из романов Боборыкина, посмотревший постановку пьес Чехова в Московском художественном театре: «Подите посмотрите на пьесу, на которую сбегается вся молодежь. Полюбопытствуйте. Фурорный успех. А что в ней находите? Это как сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до нее какое дело? А подите – полюбуйтесь: зала набита битком, молодежь млеет и услаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции. И вы должны восхищаться. Если вы не ходили на такую пьесу трех- четырех раз кряду, вы – отсталый иерихонец!»[2].

Так и Качерец настойчиво советует Чехову вырваться из узости своего таланта: «Пусть он "присмотрится поближе" к людям и к

---

[1] *Серенький.* Мстящий талант // Гражданин. 1904. № 25.

[2] *Боборыкин П.Д.* Исповедники // Вестник Европы. 1902. № 1. С. 64.

жизни. Пусть он подумает над своим Астровым, пусть он, в особенности, вдумается в свои собственные слова о мужике. Кто знает, может быть, тогда его дарование разорвет сжимающие его путы и выйдет на настоящую дорогу, широкую и ясную» (96).

Итак, современного Чехову читателя раздражает безотрадность и убаюкивание[1], «ощущение растерянности и нелепости – вот главное, что остается от чеховской беллетристики или его драм <…> Человека нет, личности нет, и вместо этого одна нелепость жизни, до того густая и вязкая, что в ней бессильно застревает всякая мысль»[2].

Читатель требует от писателя оптимизма, бодрости, «положительного начала», понятности, яркой любви и интересных событий, а не эскизности текста.

Что же раздражает в Чехове современного читателя? Проведенное нами анкетирование (мы опрашивали не студентов-филологов) показало, что в Чехове раздражают как личность, так и его произведения. К широко растираживанному портрету уже больного Чехова современная молодежь (17-22 лет) относится или нейтрально («меня в портрете все устраивает»), или вообще его не помнит, или резко не принимает (отталкивают худощавый острый нос, большие глаза, острая бородка, «жестокость, непримиримость» в глазах). Редко кого привлекают мягкие черты лица, добрые глаза, вдумчивый взгляд, аккуратно причесанные волосы. Что касается творчества, то многие равнодушно говорят о том, что Чехов писал о жизни, о любви, о природе, кстати, многие вообще затруднились ответить на вопрос, о чем писал Чехов. Раздражает Чехов тех, кто считает, что он писал об истеричных, неустойчивых натурах. Часто Чехов раздражает тех, кто его, в общем-то, не читал, и это происходит на основе каких-то готовых стереотипов. Так же, как и у современников Чехова, очень популярен эпитет скучный. Произведения Чехова не вызывают у современной молодежи желание перечитать их снова, и только один человек из опрошенных хотел бы быть Чеховым, если была бы такая возможность, и то просто потому, что Чехов знаменит. У Чехова была невеселая жизнь – и уже поэтому не хочется быть Чеховым. Лучше быть Пушкиным или самим собой. Часто раздражает, что Чехов пишет на темы

---

[1] См.: *Львов Е.* Атмосфера русской жизни в произведениях Чехова // Покровский Н. А.П. Чехов в значении русского писателя-художника.

[2] *Андреевич (Е.А.Соловьев).* Произведения Чехова как поэма убогой русской жизни // Покровский Н. А.П.Чехов в значении русского писателя-художника. С. 55.

общества, политики. Современная молодежь считает, что это ему не идет. Раздражает тон безысходности, когда становится что-то не ясно, когда в каких-либо вопросах отвечающий не согласен с Чеховым. Лично меня раздражает жестокость таланта, вызывающего дикую грусть, и ум, как будто выставляющий напоказ свой труд самовоспитания, а также то, что в принципе не люблю малых жанров.

Таким образом, истоки раздражения, в сущности, те же. Конечно, это свидетельствует о стереотипах массового восприятия, требующего «интересности» от текста, яркости чувств и т.п. Но, видимо, стоит согласиться и с Еленой Толстой, утверждавшей в своей книге «Поэтика раздражения», что в самой поэтике Чехова есть нечто, что сознательно создано им для того, чтобы вызвать раздражение в читателе. Толстая пишет о том, что раздражение есть главный стимул его художественной деятельности, «и именно это раздражение, направленное на всё предыдущее в литературе, включая предыдущего себя, и дает нам доминанту ревизии и авторевизии, вечной необходимости нового решения старых тем и неузнаваемого преображения старых планов – это скачки, зигзаги, стремительные взлеты, освобождающие взрывную энергию <…> Строго говоря, чеховские нововведения суть направленные всплески раздражения: все лишнее – долой, все слишком явно и грубо; действие – за сцену, вместо саморазоблачительного монолога – пауза; вместо самоубийства – звуковой эффект, вместо бравурных финалов – открытые, мучительно провисающие концы, и всегда нежелание высказаться полностью»[1].

Мы видим, что сознательное стремление Чехова вызвать в читателе благое для него раздражение было вполне успешным, однако «искусство читать Чехова», по выражению той же Е.Толстой (когда читатель должен понимать, что его раздражает не писатель, а те явления жизни, которые стоят за его произведениями, и раздражение должно перерасти в стремление к изменению того, что раздражает), плохо удавалось как многим современникам писателя, так и многим нынешним читателям.

---

[1] *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 2002. С. 12-13.

Е.Ф.Журавлёва, З.Папаиоанну, А.Спириду
(Салоники – Флорина, Греция)

Проблемы перевода Чехова на греческий язык

При изучении любого произведения русской литературы мы отталкиваемся от родного языка. Сопоставительный анализ переводов с одного языка на другой позволяет выявить общее и различное двух языковых систем на всех лингвистических уровнях: фонетико-фонологическом, орфографическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом – и одновременно определить трудные элементы изучаемого языка. Общее всегда более наглядно и понятно. А вот определить и объяснить различия и уметь их использовать в процессе перевода – намного сложнее. Здесь мы отметим только основные различия, которые в той или иной степени влияют на перевод.

1. Особенности **фонетико-фонологической и орфографической** систем двух языков:

- наличие аффрикат в русском языке и их отсутствие в греческом приводит к произношению греками аффрикат как свистящих и потере специфики русской фонетики. Это в какой-то степени мешает восприятию русского языка. Вместо Ч, Ж, Ш, Щ находим соответственно свистящие τσ [ts], ζ [z], σ [s], στ [sts]: например, Чехов – Τσέχωφ [Tsekhof], Очумелов – Οτσουμέλωφ [Otsumelof], Жигалов – Ζιγκάλωφ [Zigalof] и т.п.

- изменение ударения в русской речи студентов в связи с тем, что в греческом языке ударение закреплено на одном из трёх последних слогов; в русском же оно подвижное и нефиксированное, в результате имеем: Овсянн**и**кова, солн**е**чная, пут**а**ница и т.п.;

- особенности греческого произношения отражаются и в орфографии: а) написание слов со свистящими, б) написание слов с глухими на конце в результате оглушения (см. выше).

- Влиянием исторического принципа орфографии как ведущего в греческом языке объясняется наличие и сегодня в новогреческом «ω» (в древнегреческом были долгие и краткие звуки), а потому и русские фамилии даются с омегой «ω», а не с омикрон «ο» (см. примеры выше).

2. Особенности **синтаксической** структуры русского и новогреческого языков и их отражение в переводе, например, обилие (4 типа) причастных оборотов в русском и их отсутствие (только 1 тип) в новогреческом.

3. Особенности **морфологической** структуры русского и новогреческого языков и их отражение в переводе:

- обилие относительных прилагательных в русском и использование на их месте родительного принадлежности, например, «Сельские эскулапы» переводятся как = Ιατροί του χωριού= букв. «Врачи села», «Лошадиная фамилия» переведена как «Αλογίσιο όνομα»= «Лошадиная фамилия» и как «Όνομα ενός αλόγου», букв. «Фамилия одной лошади»;

- разные виды агглютинации: как известно, новогреческий ближе к аналитическим, чем к синтетическим языкам (κάνω βόλτα – прогуливаюсь, βάλλε και λίγο το μυαλό σου να σκεφτεί! – подумай немного);

- употребление кратких притяжательных местоимений «μου, του, σου» – мой, твой, его в чисто стилистических целях.

4. Проблемы возникают:

а) при переводе фамилий.

Как известно, многие персонажи в русской литературе имеют значимые фамилии. У Чехова это особенно заметно. Он очень метко подбирает фамилии, отражающие суть характера героя (Очумелов, Хрюкин, Червяков, Пустовалов и т.п.). Можно проследить, как образованы фамилии героев многих его рассказов и сгруппировать их по семантическим группам (профессии, животные, рыбы, птицы и т.д.). Но в греческих переводах фамилии даются в транслитерированной форме, точно так, как в русском тексте, только греческими буквами и с искажением произношения из-за отсутствия в новогреческом аффрикат. И это, как отмечалось выше, в какой-то степени мешает переводу. Но это не столь значительно. Более важным является отсутствие каких-либо объяснений относительно этимологии или употребления Чеховым той или иной фамилии. Из многочисленных переводов рассказов Чехова только в одном случае при переводе «Душечки» Мария Цанцаноглу даёт в примечаниях разъяснения фамилий Кукин и Пустовалов, указывая на глаголы *кукарекать* и *пустовать*, на прилагательное *пустоголовый* (Αντον Τσέχωφ. Ψυχούλα. Μετάφραση: Μαρία Τσαντσάνογλου. Το Ροδακιό. 1995, σελ. 40-41).

б) трудности выявлены при переводе личных имён и отчеств, они тоже переносятся без изменений и каких-либо объяснений, поскольку в греческом языке нет отчеств. В обращении, согласно греческому речевому этикету, используются слова «господин, госпожа». Было бы не лишним дать в сносках разъяснения из правил русского речевого этикета, отражающих специфику русской национальной культуры;

в) проблема перевода наименований ряда предметов и растений, отсутствующих в новогреческом языке, например, хрен переводится как ρεπάνι, что означает *редька* («Хирургия»);

г) проблема перевода заимствованных слов и выражений, например, в рассказе «Толстый и тонкий» в предложении «От него пахло хересом и флердоранжем» не даётся адекватный перевод слова «флердоранж» и нет никакой сноски (см. ниже);

д) перевод фразеологизмов и пословиц вызывает особые трудности, например: фразеологизм «пишет, как курица лапой» имеет эквивалент в греческом – «σκαλίζει», а фразеологизм «покажу тебе кузькину мать» не имеет аналогов в греческом языке и переводчики его полностью опускают.

Прежде чем дать анализ переводов основных фразеологизмов в рассказе «Толстый и тонкий», отметим, что на греческий язык переведено много произведений А.П.Чехова: переведена почти вся драматургия, переведено очень много рассказов и повестей. Некоторые рассказы переведены по несколько раз разными греческими переводчиками и изданы в разных издательствах Греции. К ним относятся такие, как «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Дама с собачкой», «Лошадиная фамилия», которые греческий читатель имеет возможность прочитать в 3 – 4 вариантах.

Остановимся на рассказе «Толстый и тонкий», переведённом на греческий язык 4 раза. Это следующие переводы и издания:

Переводчик, Год, место изд. и изд-во Название сборника Страницы

N.Παπανδρέου 1990 «Σύγχρονη Εποχή» Αθήνα Αντόν Τσέχωφ. «Η κυρία με το
«Ράντουγκα» Μόσχα σκυλάκι» και άλλα διηγήματα 34–36
Γ.Στυλιάτης 1998 «Κέδρος» Αθήνα Α.Π.Τσέχοφ. Επιλογή από το έργο του. Τόμος Α' 31–33
Β.Ντινόπουλος 1999 «Εστία» Αθήνα Αντόν Τσέχωφ. Η αγάπη και 32 άλλα διηγήματα 15–17
Μ.Γαβριηλίδου 2000 «Καστανιώτη» Αθήνα Αντόν Τσέχωφ. Αστείες ιστορίες 120–123

В данной работе рассмотрим 4 варианта переводов фразеологизмов в рассказе «Толстый и тонкий» на новогреческий язык и определим их адекватность и соответствие (в скобках после цитат указываются номера страниц соответствующих изданий).

1) Фразеологизм ***«Сколько лет! Сколько зим!*** в трёх переводах, а именно, Я.Стильятиса (34), В.Динопулоса (15) и М.Гавриилиду переводится соответствующим эквивалентом – фразеологизмом *«Χρόνια και ζαμάνια!»*(< тур. zaman = время), буквальный перевод: годы и времена) активно употребляемым в греческом языке. Только в переводе Н.Папандреу находим кальку « *Εχ, πόσοι χειμώνες, πόσα χρόνια!*», буквально: «Эх, сколько зим, сколько лет!», вариант, на наш взгляд, допустимый, но менее удачный.

2) В предложении: «Жалованье плохое... *ну, да* ***бог с ним!***», где фразеологизм «*бог с ним!*», обозначающий согласие, примирение, иными словами, «ну, да пусть будет так, ну да ладно»[1], на греческий язык переводят:

а) Н.Папандреу: «Ο μισθός χάλια! ...*Αλλά δε βαριέσαι!»* (35) – Заработок плохой, но не обращай внимания!

б) Я.Стилъятис: «Ο μισθός είναι μικρός...*αλλά δόξα τω Θεώ!*» (32) – Заработок маленький, ну, слава богу!

в) В.Динопулос: «Ο μισθός είναι μικρός... *Έ, δόξα να 'χει ο Θεός!*» (16) – Заработок маленький... Ну, дай бог славы!

г) М.Гавриилиду: «Ο μισθός δεν είναι καλός...*μα τι να γίνε»»* (122) – Заработок не хороший..., но что поделаешь?

Из приведённых вариантов перевода на греческий язык одного и того же фразеологизма видно, что разные переводчики представляют разную степень близости к оригиналу. С одной стороны, смысл вроде бы передан, но, с другой стороны, кажется, что в каждом варианте не достаёт небольшого продолжения, небольшой детали. Например, у Стильятиса и Динопулоса «ну, слава богу!» желательно ещё: «Хорошо, что он есть! Хорошо, что и такой есть! То есть, и на этом спасибо», поскольку употребление одной только формы «Слава богу!» предполагает в греческом языке и другое значение (да и в русском тоже): выражение радости, восхищения. (Ср.: Слава богу! Приехали! Или: Слава богу! Сдал экзамен!). А здесь «Слава богу!» выражает согласие, примирение с тем, что есть. «Хоть и маленький заработок, но он есть, ну, уж ладно, хоть такой есть, пусть хоть такой будет!» Вот этих детализирующих дополнений и не достаёт в переводах б) и в). А в вариантах а) и г), в свою очередь, на наш взгляд, не хватает продолжения «ну, ладно, хорошо хоть, что такой есть!».

---

[1] Словарь фразеологизмов русского языка. Под ред. А.Молоткова. М., 1986. С. 40 (далее – СФРЯ).

Чехов любил краткость, он умел говорить о многом немногими словами. Поэтому выбор слов при переводе Чехова должен быть особенно точным, переводчик должен стремиться сохранить чеховскую объективность, чеховский подтекст. А при передаче на другой язык фразеологизмов возникает ещё больше трудностей, возникает необходимость восполнить недостающие элементы или оттенки дополнительно, лексически или дать какие-либо разъяснения. Ведь степень идентичности перевода, зависит, как известно, от возможностей языка и от профессионализма переводчика.

Другое дело с примером «Сколько зим! Сколько лет! (см. выше), где вполне достаточно перевести эквивалентным фразеологизмом греческого языка «Χρόνια και ζαμάνια!». Поскольку в последнем случае действует постулат А.В.Фёдорова: «Перевести – значит выразить верно и полно средствами языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка»[1]. И здесь мы делаем упор на усвоение готовых межъязыковых соответствий. Но когда их недостаёт или нет готовых, то их следует скурпулёзно отыскивать в процессе перевода, чтобы заглянуть в мир другого народа, другой культуры.

3) Заслуживает внимания фразеологизм **«поднимай повыше»** в предложении «Ну, милый мой, *поднимай повыше*!»,- сказал толстый» в значении: продвигаться выше, иметь успех. Имеем переводы:

Н.Папандреу: «Όχι, αγαπητέ μου. *Ανέβα λιγάκι παραπάνω* (35) – букв.: поднимайся немножко выше;

Я.Стильятис: «Όχι, αγαπητέ μου, *ανέβα παραπάνω* (72) – букв.: поднимайся выше;

В.Димопулос: *ανέβα πιο ψηλά* (16) – букв.: поднимайся выше;

М.Гавриилиду: ανέβα ψηλότερα (122) – букв.: поднимайся ещё выше.

Все варианты передают точно смысл данного выражения, употребляя один и тот же глагол в переносном значении, как и в русском языке, и синонимичные наречия сравнительной степени.

4) Следующая фраза: «Казалось, что ***от лица и глаз его посыпались искры***. Переводы:

а) «Θαρρούσες πως *απ' τα μάτια του πετάγονταν σπίθες»* (35) – букв.: из глаз его бросались, летели искры;

б) «Έμοιαζε σαν *να 'βγαιναν σπίθες από τα μάτια του και πρόσωπο του*» (32) – букв.: похоже, как будто вылетали искры из глаз и лица;

---

[1] *Фёдоров А.В.* Основы общей теории перевода. – 2-е изд., М., 1983, С.10.

в) «Έδειχνε σα *να έβγαζε σπίθες από τα μάτια και το πρόσωπό του*» – букв.: видно было, как будто летели искры из глаз и лица (16);

г) «Θα 'λεγε κανείς ότι *απ' το πρόσωπο και τα μάτια του έβγαιναν σπίθες*» (123) – букв.: другой бы сказал, что от лица и глаз его летели искры.

В варианте а) пропущено «от лица», но смысл сохраняется. Все остальные переводы различаются только глагольными синонимами и передают значение фразеологизма

«ощутить такую острую боль..., что в глазах зарябило» (СФРЯ, 186).

5) Возникают трудности при переводе выражения ***«вытянуться во фрунт»*** в предложении «Нафанаил *вытянулся во фрунт* и застегнул все пуговки своего мундира...». Вытянуться во фрунт, стать навытяжку, по-военному, т.е. прямо, сдвинув пятки ног, вытянув руки по швам, где фрунт – устар. фронт, строй. В словаре В.И.Даля читаем: «...солдат вытянулся, выпрямился, стал прямее; или сделал фронт...»[1]. Переводы:

Н.Папандреу: «...*στάθηκε τεντωμένος*» (17) – стал вытянутым (глагол + страдательное причастие);

Я.Стильятис просто использует только один глагол: «... *τεντώθηκε*» (32) – вытянулся от глагола «τεντώνω» вытягиваться;

В.Динопулос: «...*στάθηκε τεντωμένος σε στάση προσοχής*» (17) – букв.: стал вытянутым в состоянии внимания; переводчик добавляет словосочетание, видимо, для усиления значения;

М.Гавриилиду: «...*στάθηκε σε στάση προσοχής*» (123) просто переводит «стал в состоянии внимания». Итак, глагол «вытянулся» переводится по-разному: или одним словом «τεντώθηκε», или глаголом + причастие, но ни в одном переводе нет разъяснения «во фрунт». Но переводчики чувствуют недостаток перевода данного выражения и поэтому, видимо, дополняют лексически, словами «σε στάση προσοχή» – в состоянии внимания, т.е. весь во внимании. Таким способом переводчики стремятся восполнить отсутствие непонятных слов в данном фразеологизме. Смысл в целом передаётся. Но специфика русской речи, отражающей культурологический фон текста, теряется.

У Чехова при характеристике персонажей используются различные средства, детали, которые связаны с русскими национальными

---

[1] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1998. С. 323.

традициями или в той или степени характеризуют русскую повседневную жизнь различных слоёв общества: дворян, чиновников, купцов, крестьян, слуг, нищих и др. Чеховская детализация очень существенна. «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна», – писал Л.Н.Толстой. И хотя она вызывает определённую проблему для переводчика, её необходимо точно воспроизвести на другом языке и ни в коем случае не опускать, чтобы у иностранного читателя была возможность познакомиться с совершенно другим образом жизни, иным бытом, иной культурой. «Перевод, – пишет А.В.Фёдоров в своей книге «Искусство перевода и жизнь литературы», – всегда в той или иной мере – окно в другой мир, мир другого народа, иногда в другую эпоху...».

В связи с этим можно отметить важные сноски в качестве краткого комментария в переводе Василиса Динопулоса о Николаевской железной дороге и ордене Станислава (15 – 16), в переводе Янниса Стильятиса о коллежском асессоре и статском советнике в царской России (32).

Остановимся вкратце на переводе предложения: «Пахло от него хересом и флердоранжем».

В двух переводах «херес» даётся просто как вино без указания на вид вина: «Μύριζε κρασί και ζαχαρωτά» (34) – Пахло вином и карамелями (конфетами) и «Μύριζε κρασί και κολόνια τριαντάφυλλο» (120) – Пахло вином и одеколоном из роз. У Динопулоса вообще «Μύριζε κρασίλα κι άρωμα» (15) – букв.: Пахло запахом вина и духами, где «κρασίλα» означает «запах вина; перегар; винный дух»[1]. Только в одном переводе, у Стилятиса, даётся слово «херес» и приводится объяснение в сноске, что это сорт вина: «Μύριζε χέρεθ και άνθος λεμονιάς» (31) – Пахло хересом и цветком лимона.

Но второе слово «флердоранж» – флёр-д'оранж, заимствованное из французского, что в русском означает «духи с запахом померанцевого дерева», во всех четырёх переводах даётся неточно: «пахло» то карамелями, то розовым одеколоном, то лимонным цветком или просто духами.

В итоге отметим, что, несмотря на целый ряд несоответствий и неточностей, переводчики своим трудом внесли творческий вклад в дело распространения литературного наследия А.П.Чехова за рубежом, в частности в Греции, дав греческому читателю возможность познакомиться через творчество русского писателя с великой русской культурой.

---

[1] *Хориков И.П., Маликов М.Г.* Новгреческо-русский словарь. Νεοελληνικό ρωσικό λεξικό. М., 1993. С. 459.

Ольга Исакова
(Эдмонтон, Канада)

«Чайка» Б.Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма

Пьесы Антона Павловича Чехова оказались в числе тех классических произведений русской литературы, которые удостоились пристального внимания со стороны русских деятелей искусств начала 21 века. Подобное внимание заключается не только в инновационных и экспериментальных постановках классических пьес Чехова, но и в новых литературных версиях классических текстов или пародировании этих текстов. Пьеса «Чайка» Бориса Акунина, написанная и поставленная в 1999 году, является современной интерпретацией и своего рода продолжением классической чеховской «Чайки», представляя при этом достаточно симптоматичный пример переосмысления роли классических текстов в современной русской литературе.

В русской критике Акунина обычно хвалят за умелое сочетание жанровой истории с захватывающим сюжетом для массового потребления и изысканного стиля, указывающего на элитистские притязания. Считается, что тексты Акунина развлекают через изощренные детективные сюжеты, так же как и привлекают искушенного читателя интертекстуальной игрой с русским историческим контекстом и литературной традицией, а также умелой стилизацией языка и быта России 19 века. Неудивительно, что все вышеперечисленные признаки позволяют критикам помещать Акунина в обширную категорию литературного постмодернизма. Популярность его текстов, которая переносит их из поля стилистически сложной пародии в сферу популярной литературы, иллюстрирует постмодернистскую тенденцию уравнивания элитных и массовых продуктов культуры.

В «Чайке» Акунин впервые открыто заигрывает с классической традицией, предпринимая амбициозный проект создания детективного продолжения чеховской пьесы. В данной работе мне хотелось бы сконцентрироваться на двух аспектах текста Акунина: во-первых, каким образом и почему акунинская версия «Чайки» вписывается в рамки постмодернистской эстетики и какие типично постмодернистские приемы Акунин использует в своей интерпретации Чехова; во-вторых, фокусом данной работы будет проблема

открытого и закрытого произведения (У.Эко) в отношении обеих пьес, Чехова и Акунина. Задачей данной работы будет показать, как понятие «открытости» произведения существенно для понимания поэтики Чехова, а также для интерпретации эстетики постмодернизма на примере текста Акунина. Мой интерес к закрытой и открытой нарративной структуре текста вызван, прежде всего, тем, что «открытость» постмодернистского произведения искусства часто безоговорочно принимается на веру и предполагается, что текст не может принадлежать к эстетике постмодерна, не будучи «открытым произведением». Литературный канон, к которому принадлежит классическая «Чайка» Чехова, таким образом, представляет собой «легитимизирующий метанарратив»[1] и в сути своей противоположен открытости литературного текста, а значит, и постмодернистской поэтике.

Итак, концепция нарративной открытости была введена Умберто Эко в «Открытом произведении» (2004). Согласно Эко, «открытое произведение» – это произведение искусства, которое порождает многозначность интерпретаций на уровне восприятия и исполнения. Это означает, что «открытое произведение» намеренно структурно незавершенно, и его исполнение (представление) и восприятие его реципиентом (а акт чтения предполагает совмещение обоих этих действий) могут быть интерпретированы в различных направлениях, создавая ризоматические сплетения смыслов.

Таким образом, «открытость» произведения существует на разных уровнях: во-первых, как в авангардных произведениях, открытость проявляется на уровне эффекта обманутых ожиданий читателя, превращая текст в лабиринт интерпретационных слоев (например, тексты Набокова в русской литературе, Джойса – в зарубежной). Во-вторых, как в литературе постмодерна, открытость произведения функционирует как невыраженность определенной интерпретации и полисемия текста. Текст представляет собой ризому, интертекстуальную сетку, которая децентрализует значение и смещает значение (например, концептуальные тексты в русской литературе или романы М.Павича в зарубежной). «Открытое произведение» основывается прежде всего на множестве возможных интерпретаций: читатель либо не знает, как расшифровать текст, и должен приспособиться к его инновационной художественной структуре (эф-

---

[1] *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб., 1999.

фект обманутого ожидания); или читатель может интерпретировать текст в разных направлениях, и чем дальше заходит его интерпретативное усилие, тем больше разнонаправленных векторов интерпретации появляется (интертекстуальность).

Однако множественность интерпретаций не равняется автоматически «открытому произведению». Эко упоминает, что средневековый текст тоже порождает множество интерпретаций (аллегорическую, анагогическую, моральную и буквальную). При этом, средневековый текст никогда не сможет быть «открытым», поскольку все его интерпретации направлены на дискурсивную закрытость и структурную ограниченность теологической иерархии. Более того, читатель средневекового текста знает очень точно, каким образом расшифровывать этот текст и как сопоставить свою интерпретацию с культурной иерархией средневековья – соотношением земного и небесного. Этот пример очень четко проводит разграничительную линию между нарративной открытостью и закрытостью. Соответственно, «закрытое произведение» определяется следующими характеристиками: закрытый текст руководит интерпретативным усилием читателя, интерпретация такого текста выявляет его стабильную структуру, провоцируя симптоматическое чтение; подобный текст зависит от автора как точки абсолютной референции (не обязательно автора как индивида, например, канон тоже может служить стабильной референциальной структурой). Таким образом, моей задачей является исследование понятий закрытости и открытости текстов обоих «Чаек», чтобы определить важность понятия «открытого произведения» для современных прочтений Чехова, также как и для понимания постмодернистской эстетики.

Акунин начинает свою пьесу в конце последнего акта «Чайки» Чехова, в тот момент, когда Треплев застреливается. «Чайка» Акунина построена в форме детективного расследования с доктором Дорном в роли частного детектива, который обнаруживает, что Треплев был убит. Как в классическом детективе, Дорн собирает всех подозреваемых в одной комнате и затем раскрывает коварного убийцу и заодно другие грязные семейные секреты. Однако, в отличие от обычной детективной истории, пьеса Акунина структурирована как серия дублей, в каждом из которых расследование начинается заново, и в результате все присутствующие оказываются убийцами, имеющими серьезный мотив.

Сама задача завершения хрестоматийной пьесы Чехова предполагает двойной жест: во-первых, это означает деконструктивистскую попытку переосмысления классической литературы с точки зрения нивелирования ее абсолютного статуса; во-вторых, это также попытка тривиализировать канон. А именно: Акунин берет чеховскую пьесу, обладающую каноническим статусом, и пишет к ней детективное популярное продолжение (явно намекая на вечный атрибут любого масскульта – серийность), смешивая элитное и популярное, сознательно играя понятиями массового, преходящего, и классического, вечного, искусства.

Акунин вводит разнообразные элементы, которые связывают его «Чайку» с бульварным чтивом, так, например, в пьесе разными персонажами в разных дублях повторяются «леденящие кровь» подробности убийства Треплева:

Сорин. ...Кто-то стрелял Косте в ухо и расколол голову, и выбил глаз... (Дубль 1).

Дорн. Когда я вошел в комнату после хлопка, тело было теплым, из раны, пузырясь, стекала кровь, а по стенке еще сползали вышибленные мозги (Дубль 5) (119, 140)[1].

Подобные пассажи вводятся с целью пародии, которая получает развитие в приеме повторения, усиливающее иронию отстранения и взаимной игры между классическим текстом и акунинским детективом. Так, Акунин начинает свою пьесу с последней сцены четвертого акта «Чайки» Чехова, полностью сохраняя текст оригинала, но вставляя собственные ремарки, так что получается, что Треплев маниакально играет с револьвером, которым он постоянно манипулирует, а Нина говорит так, будто она плохая актриса в провинциальном театре:

Треплев. ...Нина, зачем? Бога ради, Нина... *(В голосе угроза, поднимает руку с револьвером.)*

Нина (дрожащим голосом): Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... *(Не выдерживает, нервные слезы)* Д-дайте воды... (99).

Нина (решительно отставляет стакан и, глубоко вздохнув, говорит поставленным, актерским голосом): Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. *(Картинно склоняется к столу... поднимает голову, следит за его реакцией).* (100).

---

[1] Тексты Б.Акунина и А.П.Чехова цитируются по изданию: *А.Чехов/Б.Акунин* «Чайка. Комедия и ее продолжение». Москва: Мосты культуры, 2000; Иерусалим: Гешарим, 5760. Страницы указаны в скобках после цитат.

Акунин повторяет Чехова с иронической дистанции: диалог Чехова пародируется действиями персонажей, обозначенными в ремарках, которые также апеллируют к современной культуре, так, например, страсть Треплева к оружию, указывающая на его психопатологическое состояние (а Треплев был психом, а не просто чувствительным юношей, согласно Акунину), отсылает читателя к обыгрыванию темы психоза в триллерах и фильмах криминального жанра. Наконец, самая абсурдная аллюзия в «Чайке» связана с движением «зеленых» и экологией. В финале пьесы Дорн признается, что он убил Треплева, ибо покойный зверски застрелил невинную чайку. Театральный пафос, с которым Дорн произносит свою финальную речь, служащую эпилогом и кульминацией пьесы, контрастирует с абсурдной мотивацией врача-убийцы.

Подобное использование контраста между намеренным высокопарным стилем театрализованной речи и невнятной, циничной или абсурдной мотивацией персонажей составляют ироническое отстранение, которое подрывает авторитет классического текста Чехова. Таким образом, пьеса Акунина представляет собой постмодернистский коллаж разных дискурсивных практик и иронических отсылок.

Сам выбор Акуниным жанра детектива представляется подозрительной уловкой в духе постмодернизма. Умберто Эко пишет в «Заметках на полях «Имени Розы» (2005), что привлекательность криминального жанра лежит в аспекте догадки и дедуктивного умозаключения. Наличие догадки и является тем поворотным пунктом, где пьеса Акунина превращается в псевдо-детективную историю. Серийная структура пьесы предполагает, что все персонажи являются убийцами, каждый раз выдвигая новую версию смерти Треплева. Пьеса Акунина не позволяет создать целостную картину, выявить логическую связь событий. На самом деле разгадка, так же как и достоверная картина, не являются целью детективной пьесы, наоборот, наиболее абсурдная версия убийства Треплева Дорном, потому что тому буквально стало «птичку жалко», функционирует как апофеоз эклектической игры дублей. Более того, доктор Дорн, беря на себя функции частного детектива, ничего не доказывает и никого не разоблачает, вместо этого даже самое легкое подозрение вызывает истерический или циничный монолог-исповедь действующих лиц.

Таким образом, «Чайка» Акунина подрывает канонический статус пьесы Чехова через введение элементов поп культуры, пседводетективного жанра, иронического отстранения и повторения. В

русле постмодернистской поэтики «Чайка» Акунина также имеет металитературный характер, так, пьеса содержит отсылку к Чехову как писателю: Нина упоминает «Даму с собачкой». Другим примером металитературной иронии является аллюзия к «Дяде Ване»: натуралистские увлечения доктора Дорна отсылают к экологическому пафосу доктора Астрова. Более того, Акунин вводит в пьесу референцию к самому себе и своим детективным романам о приключениях детектива Фандорина.

Различные приемы, заключенные в «Чайке», иллюстрируют практически все существующие постмодернистские техники письма, фактически пьеса отсылает читателя к конвенциональным способам построения постмодернистского нарратива. Таким образом, текст Акунина заключает в себе не неопределенность и поливалентность интерпретаций, но скорее предлагает читателю таксономию, которая классифицирует и распределяет постмодернистские приемы игры с каноном. Значит, читателю предлагается парадокс, сочетающий множественность интерпретативных возможностей, замкнутых в структуре того, что можно назвать *текстуальной таксономией постмодернизма*, хотя подобное обозначение и похоже на противоречие в терминах. Таким образом, пьеса, на мой взгляд, не вписывается в традиционное для постмодернизма понимание «открытого произведения».

Для развития вышесказанного тезиса попробуем сравнить «Чайку» Акунина и «Чайку» Чехова на разных уровнях этих текстов. На уровне структуры обе «Чайки» существенно отличаются. Стоит заметить, что Акунин в одном из своих интервью упомянул, что на написание «Чайки» его подвигло желание закончить пьесу Чехова, которая представлялась ему незавершенной и тем более не комической. Критики часто рассуждают о том, что тексты Чехова обладают открытой концовкой. В «Чайке» комедия заканчивается трагическим выстрелом, который ставит перед читателем дополнительные вопросы: действительно, почему Треплев застрелился? Был ли мотивом самоубийства его конфликт с матерью, неудачный роман с Ниной, писательская неудовлетворенность, чувство безысходности провинциальной жизни и бессмысленности своих усилий или все это вместе? Конфликтные ситуации, о которых рассказывает Чехов, никогда не достигают точки открытого конфликта, тем более в его текстах нет возможности разрешения этих конфликтов, не случается катарсиса. Читатель не является свидетелем раскаяния или праведного наказания: пьеса заканчивается до того, как читатель (или зритель)

способен испытать катарсис. Остаются только разнообразные нереализованные интерпретативные возможности текста, над которыми мы можем ломать голову. Именно в связи с этим качеством работ Чехова его современники называли его драматургию театром «настроения и атмосферы» (Мейерхольд), противоположным по замыслу и исполнению дидактической драматургии, господствовавшей до Чехова. Таким образом, чеховские пьесы открывают перед читателем незамкнутую структуру произведения с поливариантными интепретативными возможностями, каждая из которых обманывает наши конвенциональные ожидания. Пьесы Чехова характеризуются амбивалентностью и неопределенностью, например, в них ничего не происходит в рамках сюжета или действия.

Амбивалентность сюжетной структуры и отсутствие разрешения конфликта послужили тем материалом, на котором Акунин смог выстроить свою пьесу. Сам факт того, что каждый персонаж в акунинской «Чайке» получает возможность оказаться убийцей, предоставляет Акунину возможность найти решения для множества зачаточных чеховских конфликтов. Серийная структура дублей состоит из монологов-исповедей всех персонажей по очереди, что само по себе не новое, но популярное в постмодернизме решение (достаточно вспомнить, например, фильм Тома Тыквера «Беги, Лола, беги»). Акунин доводит конфликты, заключенные в «Чайке», до степени логического завершения, он вводит убийство – наиболее интенсивную степень конфликта. Однако конфликты у Акунина тоже представлены с точки зрения иронической дистанции, указывая на намеренную избыточность «детективного катарсиса» – в пьесе Акунина все же слишком много убийц для одного трупа.

Таким образом, так же как и в средневековой экзегезе, множественность дублей в постмодернистской пьесе не означает множественности интерпретаций или открытой бесконечной полисемии текста. Серийная структура пьесы направлена, в первую очередь, на разрешение конфликтов и, во-вторых, на создание эклектичного постмодернистского текста: интенсивность конфликтной ситуации (Треплев убит) сопоставлена с постмодернистской иронией по поводу того факта, что совершенно неважно, кто именно убил Треплева (так как это могли сделать все). С помощью серийной структуры Акунин руководит читателем и наставляет его о правилах своеобразного «канона» постмодерна, а именно: как мы должны читать и интерпретировать постмодернистскую адаптацию классического

текста. Значит, пьеса Акунина соответствует двум фундаментальным признакам «закрытого» произведения: пьеса завершает и замыкает открытую структуру чеховской «Чайки», помещая ее в общую парадигму постмодернистской эстетики, просвещая публику о том, «как это делается». Так серийная структура репрезентирует конечное число решений и интерпретаций, так же как и конечный и узнаваемо упакованный набор постмодернистских приемов.

Нарративная «закрытость» особенно очевидна в том, как Акунин создает образы персонажей пьесы. Герои пьесы как бы упакованы в замкнутую ячейку монолога-исповеди, вне которого они практически не существуют. Например, Аркадина в «Чайке» Чехова обладает разнообразными и зачастую противоречивыми качествами: заботливой и беспечной матери, амбициозной талантливой актрисы, мещанки и скряги, стареющей женщины. Она совмещает прагматизм с наивностью и оптимизмом. Аркадина Акунина несколько однозначней, она Медея, не страстная, но циничная, расчетливо и холодно убившая своего сына. Например, сравните два отрывка из обеих «Чаек».

«Чайка» Чехова (во время ссоры Аркадиной и Треплева):

Аркадина. Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Треплев. Скряга!

Аркадина. Оборвыш! Ничтожество! (*Пройдясь в волнении.*) Не плачь. Не нужно плакать... (*Плачет.*) Не надо... (*Целует его в лоб, в щеки, в голову.*) Милое мое дитя, прости... Прости свою грешную мать. Прости меня, несчастную (59).

«Чайка» Акунина (после того, как Аркадина узнает о смерти сына):

Аркадина. Оставьте, как вы можете в такую минуту... *(Смотрит на закрытую дверь.)* Это, должно быть, невыносимо — красное на зеленом. Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре? Всю жизнь — претенциозность и безвкусие (108).

Персонажи чеховской «Чайки» упрощаются Акуниным до архетипических фигур, обладающих рядом общеизвестных клише: Аркадина наделяется страстью, «несущей смерть», Тригорин «постыдной склонностью к содомии», Медведенко представляет собой переполненную чашу терпения «униженных и оскорбленных» и так далее. Замкнутая структура функционирует на уровне архетипичности и узнаваемости образов и на уровне ироничной игры с этими образами.

Акунин применяет те же стратегии на уровне стиля. Язык персонажей «Чайки» — это язык СМИ и «желтой» прессы. Речь героев беспрерывно колеблется между современным слегка жаргонизированным обыденным языком и речевой стилизацией под 19 век, которая выступает как архаичная и претенциозная. Так, речь Аркадиной сочетает мелодраматическую риторику с цинизмом, типичным для сенсационной бульварной прессы:

Аркадина. Боже, Боже. И я, мать, только что лишившаяся единственного, бесконечно любимого сына, должна участвовать в этом фарсе! Увольте, господа. Дайте мне побыть наедине с моим горем. *(Царственно встает.)* Борис, отведи меня в какой-нибудь удаленный уголок, где я могла бы завыть, как раненая волчица (116).

Аркадина (Тригорину): Не смотри ты на нее так. Вся эта сцена была разыграна, чтобы тебя разжалобить — уж можешь мне поверить, я эти фокусы отлично понимаю. Жалеть ее нечего. Изобразит перед присяжными этакую вот чайку — и оправдают. Даже на уловку с эфиром сквозь пальцы посмотрят. А что ж — молода, смазлива, влюблена. Такую рекламу себе сделает на этой истории! Позавидовать можно. И ангажемент хороший получит. Публика будет на спектакли валом валить (123).

Стиль Чехова, в противоположность Акунину, характеризуется стилистическим контрастом через создание собственного легко узнаваемого языка для отдельных персонажей. Так, речь Медведенко комически сочетает дидактический словарь провинциального учителя и постоянное причитание по поводу финансовых затруднений.

Медведенко. Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. *(Живо, Тригорину)* А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат учитель. Трудно, трудно живется! (27).

Стиль Чехова предполагает усложненное чтение, чтение как усилие, пронизывающее разные уровни стилевых и речевых эффектов: это многослойная стилистическая конструкция. Стиль Акунина унифицирован современным дискурсом СМИ, и разница в поэтике выражения разных героев «Чайки» в пьесе Акунина практически не прослеживается.

Последний аспект, на котором мне хотелось бы остановиться, это некоторые формальные характеристики обоих текстов. Нильс

Оке Нильсон в своей статье «Интонация и ритм в пьесах Чехова»[1] указывает на важную роль в поэтике Чехова так называемых «незначительных» элементов, которые формируют отступления и отклонения от сюжетной линии. На мой взгляд, подобные элементы в чеховских пьесах можно классифицировать следующим образом: повторяющаяся, фиксированная речь (например, «Я чайка... Нет, не то...» в «Чайке» или «Желтого в середину» в «Вишневом саде»); другим элементом являются бессмысленные фразы (например, «Та-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я» в «Трех сестрах»); и, наконец, отступления в пользу несущественных действий или фактов (Маша «отсидела ногу» в «Чайке»).

Эти элементы с упорством появляются в тексте «Чайки», на первый взгляд, без всякого значения или мотивации. Типом подобного отклонения в «Чайке» являются строчки романсов, которые мурлычет про себя доктор Дорн в некоторых ключевых моментах пьесы. Например:

Сорин. Если вы нашли нужным выписать сюда сестру, значит, я опасно болен, а между тем мне не дают никаких лекарств.

Дорн. А чего вы хотите? Валериановых капель? Соды? Хины?

Сорин. Благодарю вас.

Дорн (*напевает*): «Месяц плывет по ночным небесам...»

Сорин. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так, «Человек, который хотел» (71).

Отступления от развития сюжета заполняют те коммуникативные пропасти, когда речь подводит персонажей Чехова и они не в силах передать глубину своего страдания и горечи непонимания. В подобные моменты Дорн начинает напевать; не связанные напрямую с ходом пьесы, его «романсы» обозначают моменты разорванной коммуникации и неизбежности непонимания между чеховскими героями. Так, диалог, процитированный выше, представляет собой скорее не диалог, а «речь, существующую в пустоте», коммуникационный тупик.

Отступления конституируют метонимические смещения смысла, который отклоняется от привычной читателю буквальной или символической репрезентации. В данном контексте я понимаю метонимию в традиционном для психоанализа смысле как смещение и

---

[1] *Nilsson, Nils Åke.* "Intonation and Rhythm in Chekhov's Plays // Jackson, Robert Louis ed. *Chekhov: Collection of Critical Essays.* New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1967. Pp. 161-174.

сокрытие, отсрочку понимания[1]. Так, Зигмунд Фрейд описывает смещение (метонимию) в сновидениях или оговорках как «децентрализованную ситуацию», в которой интерпретативное усилие призвано разгадывать ребус из сместившихся психических акцентов. Метонимическое смещение перемещает и маскирует симптом для того, чтобы указать на него сознанию, то есть репрессивное содержание бессознательного может манифестировать себя только в смещенном или отклоненном виде через метонимическую работу сновидения, будучи одновременно диверсией и отклонением.

Таким образом, отклонения/отступления в чеховской поэтике относятся метонимически к содержанию текста, смещая и помещая акценты на незначительных элементах (таких, как песенные строчки) для того чтобы указать на подтекст, существующий на периферии сюжетной линии. Метонимия, как известно, – риторическая фигура, соответственно отступления/отклонения составляют сложную формальную систему пьесы, которая уклоняется и избегает прямого означивания, запутывая интерпретацию читателя и смещая ее смысловые координаты.

В пьесе Акунина Дорн тоже поет, хотя здесь отступления носят несколько иной характер:

Дорн. Странное занятие — бинтовать покойника. Ну да мне доводилось делать вещи и почуднее. *(Выходит в соседнюю комнату, напевая "Бедный конь в поле пал")* (108).

Акунин превращает отступления в прямую ссылку на печальную ситуацию убийства. Смещенный «незначительный» язык метонимии становится ориентированным на развитие сюжета объясняющим механизмом. С точки зрения семиотики, подобный механизм означивания можно назвать эмблематическим. Кристиан Мец[2] утверждает, что в отличие от символа или метафоры, эмблема не сгущает, соединяет или смещает значения, но скорее апеллирует к общедоступному знанию. Этим знанием в случае Акунина является отсылка к культуре и эстетике постмодерна, которая определяет пение Дорна как умелое совмещение общедоступного знания (популярная ария) с сюжетом пьесы.

---

[1] Теория о коррелятивности метонимии и смещения; метафоры и сгущения принадлежит Жаку Лакану.

[2] *Metz, Christian. Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier.* London: The Macmillan Press, 1982.

Итак, подведем итоги: читая «Чайку» Акунина, читатель имеет дело с очевидно постмодернистским произведением, которое характеризует смешение жанров, элитной и массовой культур и обилие интертекстуальных аллюзий. Однако так же, как интерпретация средневековых экзегетических текстов, постмодернистская интерпретация ограничивает себя общедоступным дискурсивным полем иронии и деконструкции классических текстов. Пьесы Чехова дают больше свободы интерпретативному усилию читателя через «неопределенность и разрывы» внутри сюжетной линии. Акунин создает «закрытый» текст с определенными интерпретационными правилами и стабильной означивающей дискурсивной системой, которая предоставляет читателю то, что можно назвать «таксономией постмодернизма», содержащей разнообразные жесты постмодернизма по отношению к канону, начиная с деконструктивистской негации и заканчивая поп-культурной ассимиляцией. Таким образом, мы, как читатели, сталкиваемся с парадоксом. Либо постмодернизм может сильно отличаться от обычно приписываемого ему качества поэтики полисемии и плюрализма интерпретаций, основанной на отказе от любого доминирующего или тоталитарного дискурса, или существует провокационная возможность того, что постмодернизм сам приобретает статус и авторитет канона. Значит, намереваясь переформулировать Чехова, Акунин также переосмысливает поэтику постмодернизма, намеренно или нет ставя под вопрос его основную теоретическую посылку, что постмодернистский текст есть всегда «открытое» поливариантное произведение, порождающее бесконечное количество интерпретаций.

Мишель Ванда Биения
(Кливлэнд, США)

Проблемы перевода Чехова с русского на английский

Переводы с одного языка на другой всегда были, и до сих пор остаются проблемой. Поскольку иностранному читателю, не знакомому с культурной традицией и особенностями той или иной страны, трудно полностью понять художественное произведение в оригинале. Что

важнее для переводчика: буквально точный перевод или сохранение художественного стиля автора. В своем докладе я постараюсь показать, какие существуют проблемы у переводчиков и привести некоторые примеры. Мне кажется, что переводить на английский Чехова сложнее, чем других авторов из-за уникальной чёткости его стиля.

Теоретик перевода Андрей Федоров отметил, что существует множество несовпадений в культурах разных стран. Он выделяет три основанных момента, с которыми сталкивается переводчик: (1) Первое: Различия культурного и исторического фонов; (2) Второе: проблемы перевода идиом, пословиц, и поговорок; и (3) Третье: ирония и юмор[1].

1. Другой теоретик перевода А.Т.Лесняк подтверждает важность этой проблемы. Он пишет, что «переводчик <...> трансформирует текст оригинала, базируясь на своем фоновом знании, сложившемся на основе истории, культуры, и традиций народа»[2]. Переводчику необходимо знать и понимать сходства и различия в истории, культуре, и традициях народа для того, чтобы точно перевести текст. Мне кажется, что самая трудная проблема, с которой сталкивается переводчик - культурный фон.

Обратимся к рассказу Чехова «Попрыгунья» и посмотрим, как важно учитывать фоновые знания при переводе на другой язык. Все читатели видят, что главное действующее лицо, Ольга Ивановна, буквально прыгает от одного человека к другому. Характер героини раскрывается в её поведении, поступках, а также в названии рассказа. «Попрыгунья» переведено на английский как «The Grasshopper», что значит кузнечик. Это небуквальный перевод, но он близок к оригиналу, потому что название означает легкомысленность и «прыгучесть» некоторых женщин. Но смысл названия оригинала и перевода отличаются друг от друга. Русские читатели сразу вспоминают басню Ивана Крылова – «Стрекоза и Муравей». У англоязычных читателей нет такой ассоциации. Эта басня – глубоко в сознании носителя русскоязычной культуры. Дети в школе учат басню наизусть, и я бы сказала, что многие взрослые до сих пор могут её декламировать.

Иван Крылов описывает стрекозу (женщину), которая всё лето гуляет, летает, и поёт, а не готовится к зиме. Когда похолодало, она

---

[1] *Федоров А.В.* О художественном переводе. 1941. С. 14.

[2] *Лесняк А.Т.* Некоторые филологические аспекты современной американистики. «Анализ американских переводов Чехова». 1978. С. 205.

наконец понимает, что ей нужна помощь, и она просит трудолюбивого муравья пустить её к себе в дом на зиму. Муравей отвечает: «Ты всё пела? Это дело: Так пойди же, попляши!» И она остаётся одна и ни с чем.

Наверное, русские читатели с самого начала рассказа «Попрыгунья» знают, чем он закончится. Итак, басня - часть русской культуры, она позволяет глубже вникнуть в смысл рассказа Чехова. Иностранному читателю необходим комментарий для того, чтобы увидеть аллюзии Чехова. Кстати, Чехов нередко отсылает читателей к разным литературным произведениям.

2. Вторая проблема, на которую обращает внимание Федоров-идиомы, пословицы, и поговорки. Знание их – хорошая возможность проникать в чужую культуру. Но, к сожалению, часто именно это и составляет сложность при переводе на другой язык потому что в другой культуре нет таких выражений, пословиц, идиом, фразеологизмов и т.д., или переводчик не улавливает тонкости, нюансы идиоматического выражения. Очень трудно переводить такие выражния буквально. Федоров пишет: «Точность функциональная иногда требует отклонения от точности буквальной, формальной»[1]. Федоров считает, что в одних случаях следует переводить идиому не буквально, а более художественно, а в других лучше перевести идиому точно.

А как определить переводчику, когда лучше перевести буквально, а когда художественно? Я считаю, что всегда, по возможности, следует переводить буквально, чтобы сохранить стиль писателя. Но, иногда буквальные переводы меняют смысл. Например, трудно перевести название «Чёрный Монах» на английский из-за ассоциации, связаной со словом «black». В большинстве случаев это название переводят как «The Black Monk». Следует обратить внимание, что в русской культуре чёрный монах имеет определенные коннотации. Это тип строгого аскетичного монаха. В то время как у американского читателя такой ассоциации нет, потому что в церковной культурной традиции (протестантской, католической) не существует чёрного монашества. У англоязычного читателя название, The Black Monk вызовет скорее ассоциацию с монахом-африканцем, чернокожим. Поэтому, мне кажется, более удачно было бы перевести название этого рассказа как «The Monk in Black», т.е. «Монах в чёрном».

---

[1] *Федоров А.В.* Там же. С. 15.

В подтверждение этого положения приведу пример из «Чайки.» Сравним пять переводов одного и того же фрагмента. Рассмотрим начало пьесы, когда Медведенко говорит Маше о своей бедности: «На практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованье всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо?» И он заканчивает свой рассказ выражением: «Вот тут и вертись». В Большом Толковом Словаре Русского Языка Кузнецова, «вертеться» значит: (1) совершать круговые движения; вращаться; крутиться; (2) разг. Хлопотать, суетиться, не зная отдыха; (3) находить выход из трудного положения[1]. Поэтому, это выражение в этом контексте означает, что человек работает и работает без перерыва, чтобы заработать деньги. Но он никогда не может заработать достаточно из-за множества расходов. Таким образом, появляется ассоциация с кругом, верчением, круговертью.

Приведу пять вариантов перевода этого выражения: (1) "Wriggle out of that, if you can" (Sznycer) – «Попробуйте выйти из этого положения»; (2) "It's a tight squeeze" (Ehre) – «Это стеснительно»; (3) "...it's everywhere you turn" (Stoppard) – "повсюду трудности; (4) "So it just goes round and round" «Бесконечное хождение по кругу» (Young); и (5) "It always comes back around to money" (Columbus) «всё вращается вокруг денег». В первых трёх переводах сохраняется ассоциация с выходом из трудного положения, но нет значения круга. Я смею утверждать, что первые два переводчика утратили в своем переводе идиоматичность выражения. Они совсем не обратили внимание на ёмкий по смыслу глагол "вертеться". Да, в принципе, идея борьбы с бедностью показана, но они пропустили чувство бесконечности цикличности, которая очень точно выражается русским глаголом "вертеться". В последних двух переводах сохраняется ассоциация с кругом, но нет значения выйти из трудного положения. Я бы перевела эту часть: «It's a vicious cycle» – «это порочный круг». У переводчика важная миссия: решить какой перевод ближе всего к оригиналу, точен и вместе с тем художественен.

3. Третье положение Фёдорова – трудности при переводе иронии, юмористических ситуаций и выражений – приложимо и к произведениям Чехова. Для его стиля, характерна точность в выборе слов и лаконичность выражений. В произведениях Чехова встречаются говорящие фамилии и имена, которые характеризуют персона-

---

[1] *Кузнецов С.А.* Большой толковый словарь русского языка. С. 120.

жей. Особенно это касается раннего периода его творчества. Например, в рассказе «Смерть чиновника» главное действующее лицо- Иван Дмитрич Червяков. Его фамилия прекрасно передаёт характер героя. Однако для англоязычного читателя, эта фамилия теряет смысл и юмористический эффект.

Большинство переводчиков этого рассказа просто не перевели его фамилию. Они сделали транслитерацию: "Tchervyakov," которая ни о чём не говорит англоязычному читателю. Если перевести буквально, на английском это звучит: "worm " (червяк). Такая фамилия говорит о многом. Как известно, многие русские фамилии произошли от животных, например: Петухов, Лебедев, Медведев, Волков, и т.д. Они отражают характер человека. Многие американские фамилии пришли из Германии, поэтому можно встретить такие фамилии, как Bear, Fox, и Wolf, обозначающие характер животных. Мне кажется, что теоретически фамилия Worm возможна, однако практически не встречается, может быть, из-за неблагозвучности.

В одной из версий фамилия Червяков переведена Патриком Майлсом и Гарвии Питчером как "Kreepikov." По словарю "creep" значит: "(1) to move with the body close to the ground, as on hands and knees- ползать; (2) to move stealthily or cautiously- ходить осторожно; (3) slang: an annoying unpleasant or repulsive person – раздражающий неприятный человек"[1]. Значит, Крипиков ползающий, раздражающий человек. Мне кажется, что это интересный перевод. Конечно, он не точный, но всё-таки ближе к смыслу оригинала.

Русская литература и культура очень богата, и естественно трудно уловить и учесть все нюансы языка при переводе. Переводчику недостаточно лишь хорошо знать русский язык и культуру, он должен так же хорошо ориентироваться и во всех областях русской культуры, подключать исторический контекст.

---

[1] http://dictionary .reference, com/search? q=creep

Екатерина Крылова
(Тверь)

Шестовская рецепция Чехова и психоанализ

Психоанализ как философия и философия как психоанализ – примерно так может звучать подзаголовок статьи. Исследование является собой попытку совместить философское осмысление художественного текста (а именно: шестовский подход к творчеству Чехова) с психоанализом. Иначе говоря, психоаналитически осмыслить чеховского героя в интерпретации Л.Шестова – так называемого *безнадёжного человека.*

В качестве материала была выбрана статья Льва Шестова «Творчество из ничего», работы психоаналитиков (Фрейда, Лакана и др.) и, естественно, тексты чеховских произведений.

Шестов в своей статье акцентирует внимание на следующих произведениях Чехова: «Иванов», «Дядя Ваня», «Чайка», «Скучная история» и «Дуэль». Причём «Иванов» и «Скучная история» представляются ему вещами, носящими наиболее автобиографический характер.

Здесь сразу следует оговориться. Хотя, как известно, отождествление героя и автора есть **запрещенный прием**, Шестов активно им пользуется: «В “Иванове” главный герой сравнивает себя с надорвавшимся рабочим. Я думаю, что мы не ошибемся, если приложим это сравнение и к автору драмы. Чехов надорвался, в этом почти не может быть сомнения...»[1]. И т.д. Соответственно, мы, следуя «маршрутом» шестовской статьи, волей-неволей принимаем правила игры и, в свою очередь, также не обойдёмся без того, чтобы провести некоторые параллели между автором и его героями.

Настоящий, единственный герой Чехова, по мнению Шестова, — это *безнадежный человек*, который до недавнего времени был вполне *нормальным*, но вдруг *надорвался* (по какой-то видимой причине или без оной) и начал *петь Лазаря.*

Если посмотреть на так называемых *надорвавшихся* героев Чехова (Иванова, Лаевского, дядю Ваню, Треплева и т.д.) с психоаналитической точки зрения, то можно сказать, что это люди, пребывающие в состоянии меланхолии либо депрессии. Об этом свиде-

[1] *Шестов Л.* Творчество из ничего // http://www.vehi.net/shestov/index.html.

тельствует тот факт, что окружающий мир они видят сквозь «серые» очки. (Надо сказать, что *представление о художественном пространстве, в котором живут герои Чехова, достаточно устойчиво ассоциируется с определением «серый»*[1]). Окружающая реальность, в их восприятии, десемантизируется.

Одно из центральных мест в психическом мире героев занимает конфликт между *Я* и *Сверх-Я* (термин Фрейда, которым он обозначал внутриличностную совесть). Ф.Грассер, рассуждая о боли и меланхолии и опираясь, в свою очередь, на работу Фрейда «Горе и меланхолия», пишет: «Именно Я, во всяком случае, его часть становится объектом для деструкции со стороны Сверх-Я... Возникающее "чувство вины" полностью отвечает действиям, которые Сверх-Я чинит по отношению к Я»[2]. И далее: «Любое отклонение от Идеала тотчас запускает процесс распада нарциссического образа и в перспективе – идентификацию с объектом, заслуживающим наказание»[3].

«Он (профессор из «Скучной истории» – *Е.К.*) рассказывает о своем прошлом, и вы видите, что он всегда был прав и мог бы разрешить самому суровому судье во всякое время дня и ночи прийти к нему — проверить не только дела его, но и помыслы. А теперь не только посторонний осудил бы его — он сам себя осуждает»[4].

Сам же Чехов (по мнению Шестова. – *ред.*) постоянно чувствует свою «вину» из-за неспособности подчинить свои мысли высшей идее: «Во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, литературе, учениках, даже во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, богом живого человека»[5].

Итак, *Я*, во всяком случае, его часть, становится объектом деструкции со стороны *Сверх-Я*.

---

[1] См., например, *Гладилина И.В.* В поисках чеховского цвета // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы XIX Тверской межвузовской конференции учёных-филологов и школьных учителей. Тверь, 2005. С. 14.

[2] *Грассер Ф.* От боли существования к телесной боли в меланхолии // Московский психотерапевтический журнал. 2004. № 3. С. 202.

[3] Там же.

[4] *Шестов Л.* Творчество из ничего // http://www.vehi.net/shestov/index.html.

[5] *Шестов Л.* Творчество из ничего. Ч.III.

«Фрейд замечает, что при меланхолии Я пассивно и само отдаётся наказанию, которого заслуживает. Оно предаётся этому наказанию даже тогда, когда ненависть предназначается отброшенному объекту. Оно предаёт себя тому, что царит в Сверх-Я – "чистому культивированию влечений к смерти"»[1].

Таким образом, мы подошли ко второму важному моменту статьи Шестова. Вслед за Н.К.Михайловским он провозглашает Чехова *кладоискателем.*

«Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее – переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя – стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. И сам Чехов на наших глазах блекнул, вянул и умирал – не умирало в нем только его удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди…

Его сначала инстинктивно, а потом и сознательно влекло к неразрешимым, по существу, проблемам, вроде той, которая изображена в «Скучной истории»; в наличности бессилие, инвалидство, впереди неизбежная смерть и никаких надежд хоть сколько-нибудь изменить положение. Такое влечение, все равно, инстинктивное или сознательное, явно противоречит требованиям здравого рассудка и нормальной воли…

Что бы сказали человеку, который воспротивился бы преданию земле трупов, который стал бы выкапывать из могил разлагающиеся и гниющие тела…?!

Чехов был кладоискателем, волхвом, кудесником, заклинателем. Этим объясняется его исключительное пристрастие к смерти, разложению, гниению, к безнадежности»[2].

Теперь ещё один момент. Отсутствие у Чехова и его «автобиографических» героев какого-либо идеала, мировоззрения, неприятие ими нормы, отвращение к *букве закона* является проявлением, пользуясь лакановской терминологией, трудности включения *Реального* в смыслопорождающую символическую структуру:

«И я всегда чувствовал себя королем, был снисходителен, охотно прощал всех направо и налево... Но теперь я уже не король… Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я

[1] *Грассер Ф.* От боли существования к телесной боли в меланхолии С. 200.
[2] *Шестов Л.* Творчество из ничего. Ч.III.

сам… Представьте себе картину: лысый, безобразный старик, с трясущимися руками, с искривленным ртом, с высохшей шеей, с обезумевшими от страха глазами, валяется, как зверь на земле, и вопит, вопит, вопит!.. Чего ему нужно?!»[1]

Катя тщетно пытается восполнить символическую нехватку, взывая к «отцу» – профессору (*Имя Отца*, по Лакану, это и есть *Символическое*)[2]:

«– Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. – Ведь вы мой отец, мой единственный друг. Ведь вы умны, образованы, долго жили! Вы были учителем! Говорите же, что мне делать?

– Не знаю … Меня скоро не станет, Катя...

– Хоть одно слово, хоть одно слово! – плачет она, протягивая ко мне руки...»

И профессор, и Катя оказываются в состоянии символической нехватки, подтверждая тезис Лакана о том, что «бессознательное субъекта есть дискурс другого»[3]. Причём это «не дискурс абстрактного другого, другого члена двоицы, со мною связанного или даже мною порабощённого, это дискурс контура цепи, в который я оказался включённым. … Кому-то другому обязан я передать проблему жизненной ситуации, в решении которой и его ждёт верная неудача; дискурс бежит, таким образом, по замкнутому контуру, который с

---

[1] *Шестов Л.* Творчество из ничего. Ч.III (речь идёт о Николае Степановиче – герое «Скучной истории»).

[2] Здесь, видимо, стоит упомянуть лакановский *третий такт* женского эдипова комплекса. В Семинаре V Лакан, воспевая отцовскую идентификацию идеала Я, средствами загадочной лексики старается прояснить женскую позицию: «Для женщины Эдипов комплекс разрешается по-иному. Третий такт оказывается для неё гораздо проще. Ни в идентификации, ни в сохранении прав на мужественность женщина не испытывает нужды. Зато она знает, где он; она знает, куда пойти, чтобы его взять; и, зная, что это имеется у отца, она и идёт к тому, у кого он есть». Девочка, по Лакану, пройдя первые две стадии (воображаемый и реальный «недостаток»), на третьей сталкивается с недостатком символическим. «Я ожидаю чего-то от отца, а он мне этого не даёт, значит, мне не хватает этой самой вещи как того, что мне не было дано, следовательно, теперь мне не хватает чего-то символического». Подробнее об этом см.: Семинар V Жака Лакана. То есть Катя испытывает символическую нехватку (язык и социокультурные системы недостаточны для «ориентирования» в жизни). Идёт к «отцу» затем, *чтобы взять,* а отец-профессор не в состоянии восполнить эту нехватку, так как, подтверждая тезис Лакана о том, что *бессознательное субъекта есть дискурс другого*, сам находится в состоянии символической нехватки.

[3] *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 35.

равным успехом может включать семью, кружок, лагерь, нацию или полмира. Замкнутый круг, образуемый речью, балансирующей на границе смысла и бессмыслицы, речью проблематичной»[1].

На ее *что мне делать* он отвечает: *меня скоро не станет*, т.е. вопросом же, на его *меня скоро не станет* она отвечает безумным рыданием, ломанием рук и нелепым повторением одних и тех же слов.

Кстати, о повторении. «У Чехова люди всегда говорят, всегда думают, всегда делают одно и то же. Тот строит дома по раз выдуманному шаблону ("Моя жизнь"), другой с утра до вечера разъезжает по визитам, собирая рубли ("Ионыч"), третий скупает дома ("Три года"). Даже язык действующих лиц умышленно однообразен по поговорке — заладила сорока Якова, твердит про всякого. Кто неизменно, при случае и без случая, твердит "недурственно", кто "хамство" и т.д. Все однообразны до одурения и все боятся нарушить это одуряющее однообразие...»[2]

Действительно, *обсессия* есть не что иное, как способ избавиться от страха перед хаосом *реального* (лакановский термин, соответствующий фрейдовскому *Оно*). Ведь монотонное повторение это и есть проявление обсессивности – и характеров, и культуры в целом. Обсессия, как навязчивое повторение, лежит в основе, по мысли Фрейда, пассивного влечения к смерти. То есть вся «нормальная» жизнь есть не что иное, как завуалированное умирание. Чехов это предельно остро чувствует и понимает, но... если «лживую» идею можно презирать, то куда бежать от материальной реальности (так же, как и от *Реального)*?

Чехов был врачом. С трезвым, критическим складом ума. Тонким психологом. Психоанализ же представляет собой не только мир, но и философию. Она далека от оптимизма. Мы обладаем такой, а не иной физической и психической организацией и мало что способны изменить в своём положении. Реальность не подчиняется нашим желаниям и неподвластна мольбам. С нею можно примириться, как со своей судьбой. Психоанализ – это урок скромности для человека, поскольку ему следует отучиться принимать иллюзорное за самоочевидное, а желаемое за действительное. Обнаружив себя рабом собственных

---

[1] *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 2: "Я" в теории Фрейда и технике психоанализа. М., 1999. С. 133.

[2] *Шестов Л.* Творчество из ничего. Ч. VIII.

влечений, человек способен уменьшить зависимость, но от цепей ему не избавиться, как и от смерти. Освобождение от иллюзий, от сновидений даёт познание необходимости. Такая философия не утешает, она помогает одному бесстрашному принятию судьбы.

Однако, хотя *с совершившимся фактом не мириться нельзя*[1], мириться, тем не менее, тоже нельзя! Чехов (как, впрочем, и Шестов) не хочет, не может мириться. Но что же в таком случае делать?

Короче, на два вопроса классической русской культуры *Кто виноват?* и *Что делать?* вместо ответа Чехов может только предложить *колотиться головой о стену.*

«К чему это приведет? И приведет ли к чему-нибудь? Конец это или начало? Можно видеть в этом залог нового, нечеловеческого творчества, творчества из ничего? "Не знаю", ответил старый профессор рыдающей Кате. "Не знаю", — отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям»[2].

Такими словами заканчивает Шестов свою статью о Чехове.

Итак, в нашей статье мы попытались соединить философию и психоанализ. И, по сути, просто ещё раз убедились, что пространства философии и психоанализа неразрывно связаны, и, хотя без психоанализа, конечно, Чехов может жить, но всё же подобный совмещённый подход к осмыслению художественного произведения позволяет, в какой-то мере, по-новому взглянуть на личность писателя, на его творчество.

---

[1] Шестов, цитируя Чехова.

[2] *Шестов Л.* Творчество из ничего. Ч. VIII.

Поэтика прозы

Екатерина Виноградова
(Москва)

Гамлетизм лишних людей

1.

У Чехова есть рассказ, который так и называется – «Лишние люди». Напечатан он в отделе «Летучих заметок» Петербургской газеты в 1886 году. Название ироническое, если учитывать ту трагическую окраску, которую часто получало это словосочетание в очерках о литературе. Ничего мрачного в рассказе нет – сюжет прост и комичен. Отец семейства Зайкин, вьючное животное, выполняющее тысячи поручений по заказу жены и ее соседок, наконец, добирается до дачи из города и… оказывается лишним: его не кормят, на него не обращают внимания, напротив, от него требуются все новые жертвы – уступить свой диван, послать за закуской для гостей…

Конечно же, говоря о лишних людях в произведениях Чехова, Зайкина не упоминают. Он лишний на даче, а лишнему человеку нужно быть лишним в жизни. Больший масштаб – обязателен. Даже если тип пародируется.

С большого масштаба и началась история «лишних людей» в России – Онегин, затем Печорин[1]. Конечно же, Бельтов. Потом следуют фигуры помельче – тургеневские «Гамлет Щигровского уезда» и герой «Дневника лишнего человека». Последние два произведения имеют решающее значение, так как, во-первых, соединяют два близких для русской литературы понятия – гамлетизм и лишние люди, а, во-вторых, сам термин «лишний человек» появился и стал расхожим после тургеневского «Дневника…».

Даже беглого обзора достаточно, чтобы увидеть – представления о Русском Гамлете и лишнем человеке в культурном сознании совсем не являются устоявшимися. Конечно, есть набор качеств, который можно считать более менее константным: рефлексия, самоанализ, умственное

---

[1] Иногда в этот список вносился Чацкий, но тут надо сделать оговорку – Чацкий лишний в фамусовском обществе, но не вообще в жизни.

превосходство над окружающими[1], эгоизм, разлад между словом и делом… Но такие «лишние», как Обломов, Рудин, Лаврецкий, Иванов из чеховской одноименной пьесы, Лаевский из «Дуэли», Лаптев из повести «Три года», герои рассказов Гаршина, не сводимы к этому трафарету, при всей схожести, почти каждый из них – свой собственный тип.

Если задаться целью составить список всех персонажей, которых современники или поздние исследователи называли лишними или Гамлетами – то получится очень разношерстная компания. Сам Чулкатурин, которому русская литература обязана самим словом *«лишний»*, трактовался как некий узел на длинной линии, тянущейся издалека; он был всего лишь одним из возможных воплощений: «Чулкатурин г. Тургенева есть нечто среднее между высшим и низшим разрядом лишних людей…»[2] *Высшими* могли считаться Онегин, Печорин, Бельтов, чья асоциальность была еще привлекательна, а *низшими* (или даже сниженным) – *«гамлетизированные поросята»*[3], *«гамлетики»*[4], герои А.Ф.Писемского (например, Эльчанинов из «Боярщины» и Шамилов из «Богатой невесты»[5]), московский Гамлет Чехова (фельетон «В Москве»).

Вопрос, на который необходимо ответить: «Почему тип лишнего человека оказался так устойчив? С 40-х годов до конца века критики пишут о нем, но что они подразумевают?

Безусловно, лишний человек – образ обобщающий, как и русский Гамлет. Образ продуктивный и способный вместить в себя очень многое, даже два противоположных начала – Гамлета и Дон Кихота. Это некая точка пересечения разных культурных векторов.

---

[1] Это непостоянное качество – Гамлет Щигровского уезда и Чулкатурин им не обладали или обладали в прошлом.

[2] *Дружинин А.* О «Дневнике лишнего человека» // Собрание критических материалов для изучения произведений И.С.Тургенева. (Выпуск составил В.Зелинский). М., 1895. С.282.

[3] Термин ввел Н.Михайловский своей статьей «Гамлетизированные поросята» (1882). Однако и ранее (с 1876г.) критик употреблял это выражение. (См. подробнее: Шекспир и русская культура. М., 1965. С.666).

[4] В статье «Идеализм Платона» (1861) Д.И.Писарев писал: «Такого рода идеализм тяготел над Рудиными и Чулкатуриными прошлого поколения; он породил наших грызунов и **гамлетиков** (Выделено автором статьи. – ред.), людей с ограниченными умственными средствами и с бесконечными стремлениями» (*Писарев Д.И.* Соч.: В 4 т. М., 1956. Т.1. С. 81).

[5] Писарев назвал этих персонажей «мелкими представителями рудинского типа» (См. *Писарев Д.И.* Соч.: В 4 т. М., 1955. Т.1. С. 218).

Когда Герцен писал о лишних людях (статья «Лишние люди и желчевики», 1860), он имел в виду лишних *человеков*, прежде всего, Онегина и Печерина: «мы признаем почетными и действительно лишними только николаевских»[1]. Значит, до 1855г. Так, хронологически сюда подходят типы, созданные Пушкиным и Лермонтовым, также Бельтов, Гамлет Щигровского уезда, Чулкатурин, Рудин, а герой «Аси» не попадет туда, хотя именно из-за этого персонажа разгорелась такая бурная полемика между Чернышевским, Анненковым и Герценом. (Тургенев после этой статьи поблагодарил Герцена – «За нас, лишних, заступился. Спасибо»[2]).

Говоря о почетности этого звания, Герцен безусловно имел в виду то, что это были личности, лишние – это, прежде всего, *человеки*, центры, вокруг которых вращались прочие, «нелишние». Герцен считал лишних необходимыми в прошлом, но «анахронизмом» в настоящем и говорил об их гибели, как чем-то свершившемся: «Лишние люди сошли со сцены, за ними сойдут и желчевики, наиболее сердящиеся на лишних людей»[3]. По Герцену, те *лишние*, которые жили в прошлом, нуждаются в защите от желчевиков.

Но, читая статью о лишних и желчевиках, невозможно обойти другую параллель: желчевики своей обличительностью сильно напоминают Гамлета, особенно *Русского Гамлета* в переводе Полевого с его знаменитой фразой «Страшно за человека, страшно мне!» Вспомним «Иванова» Чехова. На Иванова, этого объединенного типа лишнего человека и русского Гамлета, нападает желчевик и тоже немного Гамлет – доктор Львов. Последний даже перефразирует Гамлета из перевода Полевого – «я раньше верил в человека, но вы погубили эту веру»[4].

Итак, гамлетизм – понятие растекающееся и лишь отчасти присвоенное лишними людьми.

Действительно, *лишние*, вбирая в себя некоторые качества Гамлета (прежде всего, рефлексию и разрыв между словом и делом), оказываются в положении держащих оборону – на них нападают, обзывают «гамлетиками», «гамлетизирующими поросятами», Чехов

---

[1] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т.8. С. 47.

[2] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 4. М.-Л., 1962. С. 143.

[3] *Герцен А.И.*. Указ. соч. С. 51. (Интересно, что в начале того же года, 1860, будет произнесена известная речь Тургенева «Гамлет и Дон Кихот».)

[4] У Н.Полевого в его переводе «Гамлета» была его собственная (не шекспировская) фраза, ставшая поговоркой в 19 веке – «Страшно за человека, страшно мне». Чехов не раз использовал ее, например, в «Огнях».

в фельетоне о Московском Гамлете советует подобному типу взять телеграфный провод и удавиться. Львовы осаждают Ивановых, Корены – Лаевских, и, кажется, несмотря на предсказание Герцена о скором исчезновении лишних людей, они живут и их продолжают защищать весь XIX век. Думается, что когда речь идет о лишних или Гамлетах, то всегда натолкнешься на два полюса, и не только в самой литературе, но и в критике: Добролюбов и Дружинин об Обломове, Чернышевский и Анненков об «Асе» Тургенева.

Любопытно сопоставление двух статей в сборнике о Чехове 1907 г. – Ю.Айхенвальда и С.Трубецкого. Статьи идут одна за другой, и обе посвящены лишним людям. Айхенвальд пишет: «Чеховские лишние люди погружены в неделание потому, что не спешат воспользоваться жизнью; они созерцают, они думают о ней, они чувствуют ее и тихо приближаются к ее фактическому содержанию, а торопливая жизнь между тем ускользает, и они оказываются ненужными…<…> И кто торопится навстречу жизни, тот не станет думать о том, что будет через 200-300 лет, а лишние об этом думают и тем бесконечно возвышаются над жизнелюбивой толпой»[1]. Похожую мысль выскажет немного позднее А.Белый о пессимизме, проникнувшем в русское общество. Пессимизм – это «горнило, в котором сжигалась пошлость»[2]; пошлость и оптимизм часто в литературе последних десятилетий XIX века – синонимы, а пессимизм – не трусливый отказ от жизни, а «протестующее присягновение созерцанию»[3]. На полях этой фразы можно было бы отметить, что типологическая линия ***«присягновения созерцанию»*** началась с «Гамлета».

Вторая статья этого раздела о лишних людях[4] – написана совсем в другом настроении. По Трубецкому, лишний человек – это «унылое и слякотное настроение», «растравление тоски», «омерзительное нытье»[5]… (Это сказано о трех сестрах.) «Лишние дяди, сестры и братья…»[6]. Лишнего человека (как и сверхчеловека) Трубецкой одинаково

---

[1] *Айхенвальд Ю.* Лишние люди // А.П.Чехов: его жизнь и сочинения. (Составил В.Покровский). М., 1907. С. 461-462.

[2] *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 244.

[3] Там же (Статья «Кризис сознания и Генрик Ибсен»). С. 214.

[4] *Трубецкой С.* Лишние люди и герои нашего времени.// А.П.Чехов: его жизнь и сочинения. (Составил В.Покровский). М., 1907. С. 464-481.

[5] Там же. С. 469-470.

[6] Там же. С. 467.

не жалует, т.к. «они оба представляют один тип «*опустошенного человека* – все равно, сознает ли он себя лишним или же, превознося над другими, считает лишними остальное человечество»[1]. Однако на практике лишние часто бывают немножко и сверхчеловеками. И тут нет противоречия – «русские Гамлеты» способны были и возвышаться над «остальным человечеством» (т.е. быть *сверх-*), и одновременно чувствовать себя «сверхштатными», как Чулкатурин; одновременно совершать *«кропотливую возню с самим собой»* и быть обличителем чужих пороков.

Лишний человек вначале своего бытования – это человек под лупой, увеличенный и преувеличенный, это масштаб сразу гамлетовский. Он – центр, а все «нелишние» вращаются вокруг. Но постепенно ситуация меняется, и он теряется среди множества себе подобных, ореол его уникальности меркнет, и тускнеет привлекательность.

В отличие от Онегина с Печориным, тургеневские лишние (Гамлет Щигровского уезда, Чулкатурин, Рудин) – не сердцееды. Они способны (за исключением Чулкатурина) внушить чувство, но это происходит как-то мимоходом, само собой, без «осады». Трудно представить Рудина бомбардирующего Наталью письмами, как Онегин Татьяну, или Щигровского Гамлета покоряющего то дерзкую княжну, то диковатую черкешенку, как Печорин. Безусловно, сердцеедство, напор и художественно оправданный крайний индивидуализм этих первых *лишних* – следствие романтических тенденций в литературе; магнетизм героя байронического типа еще долго продолжал ощущаться в литературе, а его асоциальность хотя и не одобрялась, но выглядела соблазнительно.

Все начиналось с *лишнего человека,* но пришло к *лишним людям.* Этот процесс мы видим в творчестве Чехова: Платонов, Иванов – еще центры, еще все и всё хороводит вокруг них, но уже в «Чайке» Чехов отступает от правил моногеройной пьесы, потом – «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», где если есть лишний человек, то он растворен в лишних людях.

Гамлетизм в поздних вещах Чехова существует будто вне тургеневской традиции (статья Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»), а, скорее, как то настроение монолога «Быть или не быть», который профессор в «Скучной истории» назвал – простым и обыкновенным. Чехов (уже начиная с «Чайки») отстраняет то увеличительное стекло, через которое смотрели и оценивали эти образы многие до него и он сам, и … видит *людей*, а не *человека.*

---

[1] Там же. С. 479.

Когда Герцен защищал лишних от желчевиков, то ему в голову не приходило, что лишний человек мог быть женщиной. В 80-е годы, в начале эпохи эмансипации, появляются *лишние женщины*. Воровский перечисляет лишних: «Астровы, дяди Вани, Тузенбахи, злополучные "сестры", несчастные "чайки", владельцы «вишневых садов», и много их…»[1] Критик Львов-Рогачеcкий причислял к разряду лишних Катю из «Скучной истории», трех сестер, Машу Шамраеву и Нину Заречную – «все это неудачники и лишние люди»[2]. Б.Зингерман считал, что гамлетизм был свойственен почти всем чеховским драматическим персонажам[3]. Что это было, как не превращение лишних *человеков* в лишние *люди* при одновременном размазывании *гамлетизма-пессимизма* тонким слоем по поверхности литературы? Трубецкой иронически писал, что «теперь из лишних человеков выросло целое лишнее человечество»[4].

Но растиражированность этого понятия в конечном счете имела следствием не примитивный образ «гамлетика», а переосмысление и перестановку в иерархии качеств: протест, слабость, колебания лишних и Гамлета стало возможным назвать не бегством от жизни – а «великим неделанием» (Айхенвальд) или, используя выражение Белого, «присягновением созерцанию». И эта грань образа была не менее важна для Чехова, чем слабость воли и ощущение безотрадности жизни.

2.

Попробуем теперь внимательнее вглядеться в те лица, которые современники узнавали, относя к категории лишних.

---

[1] *Воровский В.В.* Лишние люди. // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914). Антология. СПб., 2002. С. 615 (Эта статья В.В.Воровского за подписью Ю.Адамовича была опубликована в 1905г.).

[2] *Львов-Рогачевский.* Лишние люди. // А.П.Чехов: его жизнь и сочинения. (Составил В.Покровский). М., 1907. С. 455.

[3] «Гамлетизм свойственен не одному Треплеву, но и Нине Заречной – его Офелии <…> даже Тригорину <…> изящному Дорну, несчастной Маше. <…> У Шекспира Гамлет – странный единственный человек, у Чехова – Треплев кажется странным только своей матери. <…> В «Трех сестрах» – на фоне других персонажей Наташа кажется чуть ли не экзотическим созданием. <…> Герои Чехова – наследники шекспировского Гамлета». (*Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века». М., 1979. С. 144-145). Похожую мысль высказывали также Берковский и Паперный. (см.: *Берковский Н.* Литература и театр. М., 1969. С. 153; *Паперный З.* «Вопреки всем правилам…» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 50).

[4] *Трубецкой С.* Лишние люди и герои нашего времени. С. 469.

Понятие лишнего вбирало в себя как гамлетовское (что происходило чаще), так и противоположное начало – донкихотовское. Гамлетизм лишних людей был необязателен, хотя, безусловно, большая часть образов этого типа сопровождалась именно гамлетовскими чертами – рефлексией, пессимизмом, усталостью от самого себя и от несовершенства мира... И еще иногда, как, например, в случае с Бельтовым, было в них *«что-то от воспитания принца»*, как сказал Цейтблом об Адриане Леверкюне.

Короленко писал о рассказе «На пути» (1886): «Чехов очень верно наметил старый тип Рудина в новой шкуре, в новой внешности, так сказать»[1]. В воспоминаниях Короленко писал о том же: Чехов сумел «...затронуть самые интимные струны этого, все еще неумершего у нас, долговечного рудинского типа...»[2]. Другой критик считал, что в рассказе «На пути» «вырастает фигура русского "Дон-Кихота", пожалуй, Рудина (но гораздо более глубокого по психологии)...»[3]. По сути, герой этого рассказа Лихарев, который сравнивается с лермонтовским *«утесом великаном»*, совсем не лишний по своему мироощущению, он воспринимает мир как сопричастный себе. Используя термины античной философии, героем рассказа «На пути» движет *эрос*, а героями гамлетовского типа – *танатос* (смерть); общим является то, что и те и другие оказываются не у дел, то есть лишними. Во многих последующих образах *лишних* (Астров и Войницкий, три сестры; из рассказов и повестей – Лаевский, Лаптев, Рагин, Коврин и др.) *танатос* пронизывает всякое действие, всякую мысль, тогда как сама деятельность героев, вся их созидательная жизнь внешне будто бы подчинена *эросу*. У Чехова редки образы донкихотовского типа, отчасти еще Иванов сохраняет воспоминание об этой *ветви эволюционного развития* лишнего человека (рудинский тип).

Для русского Гамлета, как и для лишнего человека, важен ретроспективный взгляд назад из настоящего (обычно отчаянно-безнадежного) в прошлое: от *«родился, учился, женился»* (или влюбился) до момента неизбежного разочарования. В статье о лишних людях в сборнике «Идеи в России» коротко описывается путь лиш-

---

[1] Цитата по комментариям к изданию: *Чехов А.П.* В сумерках. (Серия «Литературные памятники».) М., 1986. С. 518.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 519.

него человека: «Домашнее образование, которое получил в помещичьей семье, он продолжает в университете, как правило, в Московском (переживавшем тогда свой "золотой век" как центр вольнодумия). В университете он сильно увлекался философией Гегеля, находя в ней оправдание своей пассивности и подчиненности объективным историческим законам. Следующий этап – «любовное испытание» – очередное поражение «лишнего человека», подтверждающее его неспособность принять на себя ответственность. <...> Очередной этап – бесконечное путешествие за границу, путешествие – бегство, скитальчество. Смерть "лишнего человека" является последним доказательством его "лишней" жизни»[1].

Действительно, ни русского Гамлета, ни лишнего человека без биографии не бывает. Схематичность биографизма задана прежде всего Тургеневым, которому, выражаясь словами Венгерова, принадлежит «честь первой диагностики»[2]. Однако внутри самих тургеневских описаний лишнего человека («Дневник лишнего человека», «Гамлет Щигровского уезда», «Рудин») образ то вырастает и в своих и в чужих глазах, то сжимается до «маленького». Статики нет, это тип, постоянно изменяющийся в размерах, будто кто-то смотрит на него и никак не поймет, какую оптику к нему применить. Но, конечно же, в монологических по своей природе текстах Тургенева конечное слово о *лишнем* остается за автором, и это слово определенно и однозначно. В финале – чаще всего лишний человек оказывается не дотягивающим до большого масштаба, фиаско неизбежно. Переходы и перевоплощения, как правило, даны ретроспективно; лишние оглядываются на свою жизнь из этой безрадостной финальной точки, и оттого все их воспоминания о взлетах и падениях пропитаны горечью.

Чеховские *лишние* заметно отличаются от тургеневских, в них сильно редуцирован момент биографизма и устранена обязательная развязка-приговор, на месте авторского итогового слова о герое может, например, стоять фраза *«Ничего не разберешь на этом свете»* (как в «Огнях») или *«Никто не знает настоящей правды»* (как в «Дуэли»). В сущности, это минус-прием Чехова, его принципиаль-

---

[1] См. Идеи в России. Idee w Rosji. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcja Andrzeja de Lazari. Tom 1. Warszawa, 1999. С. 234.

[2] Выражение С.Венгерова из статьи о Тургеневе в Энциклопедии изд. Брокгауза и Эфрона.

ный отказ от заданности финала. А.П.Чудаков в своей книге «Мир Чехова» писал: «Первое заметное отличие чеховских героев – отсутствие у них предыстории. В дочеховской литературе жизнь героя прослеживается с юности, иногда – сызмальства. Затрагиваются вопросы воспитания, образования, семейно-социальной среды (Онегин, Чичиков, Лаврецкий; биографии Аянова и Райского в "Обрыве", Павла Вихрова в "Людях сороковых годов" Писемского)»[1].

Лишний человек являл собой в свернутом виде метасюжет, эта последовательность узловых моментов биографии воспроизводилась с вариациями во многих текстах литературы. В «Дуэли», например, Чехов расшатывает и затем обрушивает традиционную фабульную конструкцию – ожидаемого жизненного фиаско в итоге не происходит. Как ни примеривай «лишнего человека» или «русского Гамлета» к Лаевскому, всё не годится – тесно.

Литература ориентировалась на выведение типов; правдоподобная точность и завершенность образов, способность их стать явлением культуры – вот чего ждали критики от писателя. По мнению Скабичевского, Тургенев с успехом выполнял эту задачу до 60-х годов, но уже молодые люди 70-х годов переставали узнавать себя в тургеневских типах»[2]. Такой же упрек заслужил писатель другого поколения – И.Ясинский[3].

Отличие чеховского лишнего человека от тургеневского в том, что у Чехова герои не обладают заранее готовой идеей пессимизма. В его художественном мире, если есть эта мысль, то она каждый раз заново рождается, герои наталкиваются на нее будто случайно, и осознание ее лишено пафоса, и часто после вспышки отчаяния наступает смирение, тихое и даже деятельное. Так происходит с Лаевским («Дуэль»), Лаптевым («Три года»), с дядей Ваней и Астровым, тремя сестрами. Лишние возятся с деловыми бумагами и счетами, сажают лес и учат детей, забываются в монотонном, безрадостном труде, временами всматриваются в карту Африки или думают о будущем человечества. Их отчаяние сосредоточено не на итоге жизни, не на неудачах, не на конкретных событиях – им пронизана вся жизнь, такой, какой она постепенно им открывается.

---

[1] *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 290.

[2] *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. 1848–1898 гг. Четвертое издание. СПб., 1900. С. 127.

[3] Там же. С. 370.

В рассказе «На подводе» 1897 года описывается дорога молодой земской учительницы (Васильевны, как называет ее ямщик) из города обратно в деревню, где она работает. По мере ее продвижения читатель узнает о ее жизни и понимает, что ее судьба – это мертвая точка, это безнадежность. Васильевна едет, но движения нет, ее путь – иллюзия, истинный хронотоп – точка, не линия. В рассказе есть фраза «*вода точно изгрызла дорогу*» (9, 337). Никакой типажности в образе Васильевны нет (хотя, конечно же, таких учительниц по всей России было десятки и сотни), это *описание не типа, а судьбы*, когда постепенно вырастает ощущение, что счастья не будет. Вспоминается фраза из письма еще молодого Чехова об одной из сестер Линтваревых: «Я думаю, что она никому никогда не сделала зла, и сдается мне, что она никогда не была и не будет счастлива ни одной минуты» (П 2, 279).

На мой взгляд, кульминация в этом рассказе перенесена за пределы текста, она заложена в читательской реакции – в том моменте, когда отчетливо осознаешь, что *счастья не будет* и даже *ничего не будет*, когда описание дороги сменяется ощущением точки.

Тургенев описывает то, чему положено случиться, так как такова художественная закономерность – Чулкатурин должен погибнуть от чахотки, Рудин – на баррикадах. Типы рождаются сразу с биографией и приговором. Чехов же хотел говорить так, будто на него не давит давнишняя предыстория русского Гамлета и лишних людей. Чехов не избегает этой темы, не опровергает, не переписывает, а старается писать свободно, без пафоса отстаивания своего взгляда. Читатель понимает, что его не ориентируют на выведение типов, и «пессимизм» чеховских «лишних» *вырастает* в тексте, а не дается готовым[1].

«Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова?» (7, 447) – спрашивает секундант на дуэли Лаевского и фон Корена. Это «*как там...?*», выравнивание под литературу (упоминания Гамлета, Анны Карениной, лишнего человека) – основа этой большой повести Чехова. В «Дуэли» Чехов располагает сюжет в рамках вполне традиционного пространства – соотнесенности противоположных типов: лишний человек и желчевик. Дуэль этих двух типов. Узнаваемость подсказывается на каждой странице. Лаевский себя соотносит с Гамлетом и лишним человеком, фон Корен, кажется, что-то вроде

[1] О таком *готовом* пессимизме Чехов высказался еще в 1889 году в «Огнях».

Базарова или Штольца, только жестче[1]. Только в 17 главе, там, где единственный раз появляется эпиграф и где в самом тексте нет явных литературных аллюзий, герой, Лаевский, говорит правду о себе и своей жизни.

Все расположение сюжета дано таким образом, чтобы столкнуть Лаевского с самим собой, лицом к лицу, *как на дуэли*, без иллюзий и параллелей с литературными типами. Не нужно ничего примерять, подгонять – не в этом цель литературы, у Чехова скорее обратная картина: все, что кажется вначале впору его герою (гамлетизм, лишний человек как порождение нервного века и цивилизации), все это в итоге меньше его. Следующий по времени написания рассказ «Жена» говорит о том же.

«Дуэль» – новаторская повесть, написанная с установкой на антитипизацию, но на материале традиции литературной типизации[2].

М.О.Гершензон в своей книге «Мечта и мысль Тургенева» отмечал, что важная черта гамлетизма – «не хотеть быть собою, с болью и умилением мечтать о невозможном перевоплощении»[3]. Преодоление гамлетизма – это преодоление нежелания быть собой, это поиск, мучительный и иногда безнадежный, самого себя, своего собственного лица. Лаевский – первый герой, которого Чехов задумал довести до конца этого пути. Иванов оставался загадкой, психиатрическим случаем, он сам не знал, что он такое. Герой «Дуэли» удивил всех, открыв себя и отказавшись от литературных подсказок, от похожести на «тип». В конце повести Лаевский уже не русский Гамлет, не лишний человек... То, что происходит с ним в действительности, – это *рождение*, это первое отражение самого себя в сознании, это понимание своего «я». До той грозовой и роковой ночи он никогда не видел себя реального. Не случайно все повествование занимает семь дней, и новая жизнь героя начинается с воскресенья.

---

[1] Лев Шестов называл фон Корена «потомком гончаровского Штольца» и указывал на родство Лаевского и Обломова. «Добродушный увалень Обломов выродился в отвратительную и страшную гадину. А чистый Штольц жив и остался в своих потомках чистым!» См.: *Шестов Лев.* Творчество из ничего // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914). Антология. СПб., 2002. С. 589.

[2] См. об этом: *Линков В.Я.* Скептицизм и вера Чехова. М., 1995. С. 25-32.

[3] *Гершензон М.О.* Избранное. Т. 3. Москва – Иерусалим, 2000. С. 627.

Ирина Гладилина
(Тверь)

Апология серого?
От грамматики к семантике

Представление о художественном пространстве, в котором живут герои Чехова, достаточно устойчиво ассоциируется с определением «серый». Мы попытаемся, опираясь на выработанный современной лексикографией инструментарий, определить, насколько мотивированной является эта связь и какими собственно языковыми средствами она задается и поддерживается.

Если принять за точку отсчета регулярный характер данной ассоциации, то следует рассматривать «серый» в чеховском лексиконе как *идиоглоссу* (в терминологии «Словаря языка Достоевского») – ключевую единицу, которая «заряжена потенцией раскрыть читателю не только то, *какой* мир воссоздает автор, но и то, *как* он это делает»[1].

Обратимся к детальному обоснованию статуса идиоглоссы СЕРЫЙ в идиолекте Чехова. Первым, отнюдь не по значимости, а, скорее, по сложившейся традиции, критерием выделения того или иного слова в качестве ключевого является его формальная частотность. Данный критерий по отношению к определению оказывается мало эффективным. Поскольку «серый», как и любое другое цветообозначение, имеет разветвленную систему переносных значений, количество которых в конкретных текстах может только увеличиваться. Если все-таки исходить из фактического числа употреблений соответствующих «графических цепочек» (мы намеренно избегаем здесь термина «слово», так как последнее предполагает учет значения), то частотность лексемы «серый» в текстах Чехова[2] оказывается вполне сопоставимой с другими словами-цветообозначениями и нисколько не маркирует его в качестве ключевого в данном ряду. Ср.: «зеленый» – 49, «красный» – 132, «синий» – 25, «желтый» – 14, «серый» – 58.

Возможно и иное сравнение: учет частности данного слова в текстах других авторов. Конечно, наиболее продуктивным такой подход может

---

[1] Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. М., 2001. Вып. 1. С. XXXV.

[2] Выборка лексемы «серый» из произведений и писем А.П.Чехова производилась по электронной версии: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений. Электронная книга. «Классика». ИДДК.

быть только в случае привлечения текстов современников Чехова и прежде всего так называемых писателей второго ряда. Однако при отсутствии электронных версий произведений других авторов, мы сочли возможным обратиться к словникам Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского[1].

Так, частотность и, что более существенно, семантика слова «серый» в текстах Ф.М.Достоевского совершенно не позволяют рассматривать его в качестве значимой единицы авторского лексикона. Во всем корпусе текстов, принадлежащих писателю, «серый» встречается не более трех десятков раз, причем в основном в качестве реального цветообозначения – 'цвета пепла, дыма'. Ср. у Достоевского: ***серый*** глаз, дом, жеребчик, зипунишко, оттенок, платок, халат; ***серая*** бумажка, кошка, лошадь, пристяжная, шляпа; ***серое*** пальто. Из этого ряда выпадают лишь обозначения пасмурной погоды: ***серое*** осеннее утро, день ***серый*** и холодный.

В текстах Л.Н.Толстого «серый» также оказывается низкочастотным словом, но его синтагматика в них расширяется и несколько отличается от языкового стандарта. Так, наряду с традиционными обозначениями цвета (***серый*** армяк, заяц, кафтан, конь, мерин, сюртук, халат, чупрун; ***серое*** небо, пальто, платье), появляются иные модели сочетаемости: ***серый труд*** (земледельческая жизнь), ***серый мужик***. Значение лексемы «серый» в последнем случае, на наш взгляд, также связано с визуальным восприятием, но не ограничивается им и содержит положительную коннотацию. Ср.: «Много писем хороших, радостных. А вчера был *серый мужик*, 50 лет, Аткарского уезда, продал лошадь, чтобы приехать, серьезный, глубоко религиозный, свободный, еле грамотный. Такая радость — общение с такими людьми, одно знание, что есть такие» или «...приехал совсем *серый и сырой крестьянин*. И курит, и пьет еще, и осуждает, и уличает духовенство, но самобытен, и мне очень полюбился»[2].

Еще одной интересной особенностью идиостиля Л.Н.Толстого является использование наречия «серо» в функции предиката (у Достоевского таких случаев нет): «все было ветхо и ***серо***»; «***серо***, грязно, вонюче» и под. У Чехова такое употребление станет доминантой, но об этом ниже.

---

[1] В работе использованы электронные версии: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Электронная книга. «Классика». ИДДК; *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. Электронная книга. «Классика». ИДДК.

[2] Письмо Л.Н.Толстого цит. по электронной версии. См. *Толстой Л.Н.* Указ. инф. ресурс.

Разумеется, нельзя одномерно (прямолинейно) воспринимать любое цветообозначение только как знак визуального ряда, особенно на пространстве художественного текста. Однако предпринятый нами сопоставительный анализ позволяет с уверенностью утверждать, что ни у Достоевского, ни у Толстого (при отмеченной разнице) «серый» не является ключевой составляющей конструкта художественного мировидения.

Современная лексикографическая практика, претерпев за последние десятилетия серьезные изменения, принуждена оставаться «пленницей» необходимой условности – представлять значение многозначного слова как совокупность отдельных, четко отграниченных лексико-семантических вариантов. При этом нарушается принцип диффузности многозначного слова, «который является решающим фактором, определяющим его семантику. То, что лексикографические описания не отражают этого (более того, именно стремятся освободить словарные статьи от неопределенных примеров), существенно искажает представление о семантической структуре описываемых слов»[1]. Особенно значимым учет принципа диффузности значения оказывается в писательской лексикографии, поскольку в художественном тексте существует сознательная установка на *одновременную* актуализацию *всей семантической структуры слова.*

Одной из возможностей продемонстрировать смысловую глубину слова, учесть все его семантические потенции в тексте является предельная фиксация всех существующих синтагматических связей данной лексемы. Именно этот путь и был предложен авторским коллективом «Словаря языка Достоевского»[2]. Кроме того, полная синтагматика избранного слова позволяет видеть в словарной статье автора, а не голую матрицу, читать авторский метатекст как непрерывный континуум.

Попытаемся истолковать семантику лексемы СЕРЫЙ в идиолексиконе Чехова на базе всех фактов его употребления в логике «набрасывания смысла» (М.Хайдеггер). При расположении значений мы для удобства восприятия отталкиваемся от традиционной системы значений данного слова в толковом словаре русского языка[3].

---

[1] *Шмелев Д.Н.* Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка): Автореф. дис.... д-ра филол. наук. М., 1969.

[2] См. об этом подробнее: Словарь языка Достоевского. М., 2001.

[3] См., например: *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1994.

Кроме того, представляется существенным сохранение родовой отнесенности слова, которая возникает только в конкретных словосочетаниях, поскольку в идиолексиконе слова существуют не изолированно, а в непосредственной связи друг с другом. В том числе и чисто грамматической[1]. Для сравнения также отдельно подаются синтагматические ряды из художественных текстов (Х.Т.) и писем (П.).

1. Обозначение цвета: цвет пепла, дыма, примесь черного, темного к белому.

Серая, крупная соль, грязные, сальные лепешки, упругие, как резина, яйца, но зато как всё это вкусно! («Агафья»); *«Теперь у гимназистов другая форма... серая...» – говорит Иван Матвеич* («Иван Матвеич»); *Из того, что найдешь дома, галстук отдай Ване, ножницы и серый кошелек мамаше, металлический кошелек папаше* (П., 1897).

Х.Т. ***Серый*** гусь, дом, забор, кот, крест, круг, облачный свод, слой (пыли), сахар, снег, петушок, туман, фон, халат, цилиндр, чай, язык (от пыли); ***серая*** блуза, замша, казенная бумага, каменная баба, лошадь, материя, ночь, полоса, рама, рожица (о кошке), собака, соль, тень, тужурка, форма (у гимназистов), церковь, шляпа; ***серое*** море, небо, одеяло, сукно; ***серые*** глаза, сумерки, стены.

П. ***Серый*** кошелек; ***серые*** глаза, салфетки, стены.

Цвет, как уже отмечалось ранее, всего лишь одна из функций определения, которая оказывается непосредственно связанной с эмоциональной составляющей. Давно известно, что цвет способен оказывать влияние на настроение человека, кроме того, каждый цвет обладает собственной семантикой[2]. Так «серый» – это прежде всего полутон, неяркий, неопределенный (*«примесь темного к белому»*), отсюда и восприятие данного цвета через ассоциативный ряд неопределенности, уныния, скуки, тоски, безысходности. И Чехов, разумеется, учитывает эти эмоциональные коннотации серого цвета.

Одним из устойчивых чеховских штампов является «серый забор» («Старость», «Моя жизнь», «Рассказ без конца», «Дама с собачкой». «Палата №6»). На первый взгляд, перед нами всего лишь указание на определенный участок цветового спектра, реалистичная деталь, однако, будучи погруженным в тот или иной сюжет,

---

[1] См. об этом подробнее: *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.

[2] Вошедший в широкую практику психологический тест Люшера основан на семантизации цвета.

оно становится знаком безысходности. Ср.: «Передним фасадом обращен он (флигель) к больнице, задним — глядит в поле, от которого отделяет его *серый больничный забор с гвоздями*. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый *унылый, окаянный вид*, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» («Палата №6»); «Как раз против дома тянулся *забор, серый, длинный, с гвоздями*. "От такого забора убежишь", — думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор…» («Дама с собачкой»).

2. перен. Болезненно бледный.

Глаза у него, как теперь разглядел Егорушка, были маленькие, тусклые, лицо серое, больное и тоже как будто тусклое, а подбородок был красен и представлялся сильно опухшим. («Степь»)

Х.Т. ***Серый*** (бледно-серый) цвет кожи, вид; ***серое*** (желто-серое) лицо

Как видим, синтагматика «серого» в данном значении достаточно ограничена и устойчива, представленные сочетания носят регулярный характер, и при изображении болезненного состояния Чехов часто использует формулу «серое лицо», либо сложные прилагательные с первой частью серо- в сочетании со словами вид, лицо.

3. перен. Посредственный, ничем не замечательный, не вызывающий интереса, скучный.

Покажите всем, что эта неподвижная, серая, грешная жизнь надоела вам. («Невеста»); *Город серый, равнодушный, но рассчитывают, что спектакль даст 75-100 руб. чистых* (П., 1897)

Х.Т. ***Серый*** город; ***серая*** жизнь, полужизнь, сторона (жизни)

П. ***Серый*** двор, дом; ***серая*** жизнь, публика, труппа; ***серое*** воспоминание, поле

◊ *Серый круг*

Случаев употребления лексемы «серый» в данном значении немного, но именно оно, наряду с «цветообозначением-настроением» является ядерным для данной идиоглоссы. Ключевыми здесь оказываются сочетания со словом «жизнь» («Вор», «Три года», «Моя жизнь», «Невеста»). Расширение значения и его особая роль задаются посредством квазисинонимических рядов (использование контекстуальных синонимом), когда на основе сближения внутри ограниченного контекста различных по языковому значению слов происходит их вторичная семантизация. В этом смысле идиоглосса СЕРЫЙ выполняет роль аттрактора, то есть является центром притяже-

ния для других слов текста, образующих вместе с ним контекстно-ассоциативное поле. Ср.: серая, однообразная жизнь; мещанская, кухонная, серая сторона жизни; неподвижная, серая, грешная жизнь.

При этом само сочетание «серая жизнь» противопоставляется жизни как «существование, прозябание». Ср.: У меня такое чувство, как будто *жизнь* наша уже *кончилась*, а *начинается* теперь для нас *серая полужизнь* («Три года»).

В эпистолярии Чехова интересным в анализируемом значении оказывается устойчивое сочетание ***серый круг.*** В нем происходит контаминация двух сем – 'цветообозначение' и 'посредственный'. Ср.: *...теперь же, когда вместо литературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники, пристрастие к толщине издания не выдерживает критики и разница между самым толстым журналом и дешевой газеткой представляется только количественной, т. е. с точки зрения художника не заслуживающей никакого уважения и внимания* (П., 1888); *Билибин тоже хорош, но на непривычного ч<елове>ка действует, как серый круг, к<ото>рый вертят: вял, бледен, скучен.* (П., 1887); *Это значит, что нужно писать покороче и посерее, памятуя, что все тонкости и "нюансы" сольются в серый круг и будут скучны.* (П., 1889). Особое внимание обращает на себя повтор лексемы «скучный» в приведенных контекстах. В свою очередь, понятие «скучный» в илиолексиконе А.П.Чехова входит в концепт БЕЗДАРНЫЙ которое актуализируется в идиоме ***серый круг.***

Использует это сочетание Чехов и в прозе, намеренно вскрывая связь между первым и третьим значениями лексемы «серый»: *Жизнь, которую я вижу сейчас сквозь номерное окно, напоминает мне серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков* («Драма на охоте»).

4. О погоде: пасмурный

Утро было серое, пасмурное («Вор»); *Погода серая, но теплая* (П.,1900).

Х.Т. и П. Серый день, серая погода, серое утро

В данном значении слово частотно присутствует как в художественных текстах, так и в письмах без какой-либо разницы в синтагматических связях: перед нами вполне традиционные формулы, которые являются средствами художественной изобразительности – деталями – только внутри заданного художественного целого.

Идиоглосса СЕРЫЙ представлена в лексиконе автора также производными: сер, сереть (выглядеть, казаться серым), серо.

Наречие «серо» играет особую роль в создании «серого континуума» чеховских текстов, что обусловлено его грамматической функцией предиката. В нем Чехов фиксирует не визуальный ряд и связанный с ним эмоциональный настрой, а особый модус бытия. В тексте наречие «серо», как правило, соединяется с другими наречными образованиями и позволяет тем самым на ограниченном пространстве достаточно скупыми языковыми средствами (знаменитая чеховская краткость) создать глубокий образ. Ср.:

Между нами: супруга его тоже пьет. Серо, скверно, ненастно (П., 1890);. *У меня новая лампа, многоуважаемая Мария Владимировна, всё же остальное скучно, серо и старо* (П., 1887); *Приходим в церковь. Серо, мелко и скучно* (П., 1888); *В Москве нет ничего нового. Скучно и грустно, и серо, и свинцово* (П., 1888).

Этот изобразительный прием присутствует и у Л.Н.Толстого, но именно у Чехова он становится одной из доминант авторского идиостиля. Лаконизм, как ограниченность текстового пространства, достигается путем пересечения в границах одного слова сразу нескольких аспектов восприятия мира.

Важным для понимания концепта СЕРЫЙ в идиолекте А.П.Чехова, на наш взгляд, является архетипическое значение серого цвета как *примеси* черного к белому (см. в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И.Даля).

Чеховский мир предельно приближен к реальному, а знаменитая неидеологичность автора, (читай: неодномерность), лучше всего проявляется в использовании полутона. Белый и черный как две крайние точки, абсолютный плюс и абсолютный минус, идеал и антиидеал, а между ними бытие, существование, жизнь, в которой ключевая роль отдана *примеси*. Но Чехов в данном случае не выступает ее певцом, наоборот, сквозной анализ лексемы «серый» не выявил практически ни одного случая наличия положительной оценки в ее употреблении. Дело в другом, в задаче, которую художник ставит перед собой. Так в известном письме к А.С.Суворину (1888) Чехов замечает: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». И Чехов просто определяет диагноз.

Моргулева Ольга
(Москва)

Точка зрения и повествовательная перспектива в поздней прозе Чехова

Точка зрения, как и повествовательная перспектива, является центральной категорией теории повествования. Основными при определении такой перспективы являются вопросы «кто видит» и «кто говорит». Проблемы, связанные с выявлением персональной точки зрения, разрабатывались М.Бахтиным (В.Волошиновым), Г.Гуковским, В.Виноградовым, Б.Успенским. Учеными были выделены основные типы повествовательной перспективы: повествование от всеведающего повествователя, с точки зрения персонажа и с точки зрения объективного повествователя, не имеющего доступа в сознание персонажа. Решающий вклад в развитие теории точки зрения сделал Борис Успенский в «Поэтике композиции». Он выявил четыре различных плана, в которых может проявляться точка зрения: «план оценки» или «план идеологии», «план пространственно-временной характеристики», «план психологии» и «план фразеологии». В каждом из этих планов автор может излагать события с внешней точки зрения или с внутренней, т.е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологическую позицию одного из персонажей.

Различение внешней и внутренней точки зрения, а также постановка вопросов «кто видит» и «кто говорит» оказываются особенно плодотворными при исследовании форм авторского повествования в произведениях Чехова. Выделенные Б.Успенским планы психологии и фразеологии, на наш взгляд, полностью раскрываются на уровне стилистических особенностей повествования, отражающих и психологию персонажей, и их индивидуальную речевую манеру (то, что Б.Успенский называл планом фразеологии, является отражением в тексте повествователя характерных черт речевого портрета персонажа). Совмещение оценочного и идеологического аспектов раскрытия точки зрения, как и объединение пространственных и временных характеристик в один план при исследовании прозы Чехова оказывается неплодотворным, т.к. точка зрения может проявляться самостоятельно в каком-то одном из этих планов. Подкрепление же тематического плана оценочным или пространственного плана временным (что и легло в основу их объединения Б.Успенским) в прозе Чехова встречается, но

не носит обязательного характера. Кроме того, каждый из выделенных планов раскрытия персональной точки зрения обладает собственными речевыми средствами, с помощью которых происходит переключение с точки зрения повествователя на точку зрения персонажа.

В поздней прозе Чехова голос повествователя оказывается зачастую практически неотделим от голоса персонажа, а общими тенденциями эволюции повествования являются персонализация, с одной стороны, и стремление к объективному воспроизведению событий, с другой, когда «описание дано полностью в формах языка повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь»[1]. Современные исследователи теории повествования определяют «точку зрения» как «узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий»[2]. Необходимость различения восприятия и передачи заключается в том, что повествователь не всегда сообщает события так, как он их воспринимает. Такое несовпадение присуще повествованию с точки зрения персонажа, широко распространившемуся в русской прозе, начиная с 30-х гг. 19 века. Если точка зрения в повествовании не персональная, то есть не носит явный отпечаток сознания или речи персонажа, то она рассматривается как точка зрения повествователя. Выявленность повествователя, таким образом, для определения точки зрения не является исключительной по значимости.

Мы выделяем несколько планов, в которых может раскрываться персональная точка зрения: тематический, оценочный, пространственный, временной и стилистический. В тематическом плане персональной называется такая точка зрения, когда изображаемый мир воспринимается сквозь призму сознания персонажа. Одной из характерных особенностей персональной точки зрения может быть выбор повествователем тематических единиц при описании чего бы то ни было. Ярким примером такой персональной точки зрения являются два описания хозяйства старика Лаптева в повести «Три года»; в одном из них отбор деталей, на которые обращается внимание, принадлежит Юлии, а в другом – ее мужу:

«Старик был <u>неаккуратно</u> (здесь и далее подчеркнуто автором статьи. – *ред.*) одет, и на груди и на коленях у него был сигарный пепел; по-видимому, никто не чистил ему ни сапог, ни платья. Рис в пирожках был недоварен, от скатерти пахло мылом, прислуга

---

[1] *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 98.

[2] *Шмидт В.* Нарратология. М., 2003. С. 121.

громко стучала ногами. И старик, и весь этот дом на Пятницкой имели заброшенный вид, и Юлии, которая это чувствовала, стало стыдно за себя и за мужа» (9, 85).

В этом отрывке женский взгляд Юлии проявляется в выборе из многочисленных реалий изображаемого мира только фактов из сферы домашнего хозяйства (состояние одежды, обстановка в комнате, чистота скатерти, рис, прислуга). В следующем фрагменте доминирует голос другого персонажа – Лаптева:

«В амбаре, несмотря на сложность дела и на громадный оборот, бухгалтера не было, и из книг, которые вел конторщик, ничего нельзя было понять. Каждый день приходили в амбар комиссионеры, немцы и англичане, с которыми приказчики говорили о политике и религии; приходил спившийся дворянин, больной, жалкий человек, который переводил в конторе иностранную корреспонденцию; приказчики называли его фитюлькой и поили его чаем с солью. И в общем вся эта торговля представлялась Лаптеву каким-то большим чудачеством» (9, 87).

Здесь взгляд героя также выхватывает из окружающей обстановки вполне определенные реалии, связанные с торговлей, состоянием дел и вынужденной обязанностью героя вступать в права хозяина торгового предприятия (отсутствие бухгалтера, путаница в амбарных книгах, переводчик иностранной корреспонденции, приказчики, посетители и т.д.).

Персональная точка зрения в тематическом плане может сопровождаться «персональностью» и других планов, в основном оценочного и стилистического. То, что воспринимается с позиции персонажа, оценивается и называется соответственно особенностям сознания того же персонажа. В таких случаях выявление точки зрения персонажа не вызывает затруднений. В приведенных выше цитатах из повести «Три года» подчеркнуты такие оценочные слова и выражения, указывающие на точку зрения персонажа.

В прозе Чехова персонализация повествования наиболее часто происходит именно путем отбора описываемых деталей, их характеристики и оценки.

В рассказе «Попрыгунья» такой способ персонализации представлен особенно ярко, что позволяет легко определить субъект повествования:

«Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? — говорила она своим друзьям, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека» (8, 7).

«Ее муж, Осип Степаныч Дымов, был врачом и имел чин титулярного советника. Служил он в двух больницах: в одной сверхштатным ординатором, а в другой — прозектором. Ежедневно от 9 часов утра до полудня он принимал больных и занимался у себя в палате, а после полудня ехал на конке в другую больницу, где вскрывал умерших больных. Частная практика его была ничтожна, рублей на пятьсот в год. Вот и всё. Что еще можно про него сказать?» (8, 7).

Повествование о профессиональной деятельности Дымова ограничивается краткими сведениями о местах его работы, чине и уровне дохода от частной практики. Повествователю известно о Дымове гораздо больше, как и некоторым героям рассказа, например, его коллегам-врачам и друзьям. Однако в начале рассказа герой представлен более чем скромно. Очевидно, происходит это потому, что в приведенном фрагменте в повествовании доминирует голос Ольги Ивановны, и именно ее глазами мы смотрим и оцениваем Дымова. Сразу после знакомства с Дымовым в тексте большой повествовательный блок посвящен рассказу о самой Ольге Ивановне и ее артистическом окружении:

«А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди. Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды. Артист из драматического театра, большой, давно признанный талант, изящный, умный и скромный человек и отличный чтец, учивший Ольгу Ивановну читать; певец из оперы, добродушный толстяк, со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она губит себя: если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная певица; затем несколько художников и во главе их жанрист, анималист и пейзажист Рябовский, очень красивый белокурый молодой человек, лет 25, имевший успех на выставках и продавший свою последнюю картину за пятьсот рублей; он поправлял Ольге Ивановне ее этюды и говорил, что из нее, быть может, выйдет толк; затем виолончелист, у которого инструмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать одна только Ольга Ивановна; затем литератор, молодой, но уже известный, писавший повести, пьесы и рассказы. Еще кто? Ну, еще Василий Васильич, барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль, былину и эпос; на бумаге, на фарфоре и на закопченных тарелках он производил буквально чудеса» (8, 8).

Равнодушный тон повествования моментально мѐняется и становится воодушевленным и восторженным. Лейтмотивом этого эпизода (или ключевыми словами) можно назвать слова «известный, знаменитый, талантливый, подававший блестящие надежды, признанный, замечательный, имевший успех», задающие общий эмоциональный тон. Очевидны пристрастность и некритичность в оценках. Все это позволяет с уверенностью сказать, что перед нами завуалированная речь самой героини.

Важно отметить, что большая часть этой компании безымянна. Героине не важны их имена. Она отмечает и видит только их принадлежность к миру искусства, признанность и успешность. Большинство характеристик скорее напоминают газетные клише. О том, что героиня поверхностно разбирается в искусстве и не может отличить талант от подделки, свидетельствует то, как она называет (или представляет) своих талантливых друзей. Рябовский оказывается «талантливым» художником, почти гением, в 25 лет освоившим три основных сложнейших направления живописи (надо сказать, всегда являвшиеся самыми модными): жанр, пейзаж и анималистическое направление. Тот факт, что из артистического окружения по имени назван один Рябовский, о котором, в отличие от остальных, сообщаются не только сведения профессионального характера, но и дается краткое описание его внешности, свидетельствует о пристрастном отношении к нему героини уже в самом начале рассказа, задолго до ночи на пароходе.

Для автора очевидно, что вся эта артистическая компания является не более чем праздными, пустыми и далеко не талантливыми людьми, которым льстит то почтение и благоговение, с которыми относится к ним героиня рассказа. Авторский взгляд и оценка появляются в тексте в высказываниях, окрашенных иронией (ироничный тон является зачастую признаком «проявления», присутствия автора в тексте):

«Среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. ... Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (8, 8).

Соотнесенность тематического, оценочного и стилистического планов раскрытия персональной точки зрения в прозе Чехова не является обязательной. Тематический план точки зрения может не подкрепляться никакими другими планами, и тогда возникает иллюзия восприятия событий повествователем. Примером точки зрения в таком исключительно тематическом плане являются фрагменты по-

вествования в рассказе «Черный монах», в которых появляется образ черного монаха: «Однажды монах явился во время обеда и сел в столовой у окна. Коврин обрадовался и очень ловко завел разговор с Егором Семенычем и с Таней о том, что могло быть интересно для монаха; черный гость слушал и приветливо кивал головой, а Егор Семеныч и Таня тоже слушали и весело улыбались, не подозревая, что Коврин говорит не с ними, а со своей галлюцинацией» (8, 247).

Поскольку черный монах является галлюцинацией Коврина и появляется только в поле его зрения, точка зрения здесь персональная, проявляющаяся исключительно в тематическом плане, а язык и оценки нейтральны.

В произведениях Чехова соотнесенность такой тематической точки зрения с персонажем или повествователем зачастую остается невыявленной, неуловимой, когда читатель задумывается о том, кому все-таки принадлежит восприятие и воспроизведение событий, и дать однозначный ответ на этот вопрос оказывается проблематичным.

Повествовательный текст может содержать персональную точку зрения, которая проявляется в оценках. Примером такой оценочно-персональной точки зрения является фрагмент повести «Степь», оценки которого явно указывают на присутствие в тексте сознания персонажа, Егорушки:

«Егорушка услышал тихое, очень ласковое журчанье и почувствовал, что к его лицу прохладным бархатом прикоснулся какой-то другой воздух. Из холма, склеенного природой из громадных, уродливых камней, сквозь трубочку из болиголова, вставленную каким-то неведомым благодетелем, тонкой струйкой бежала вода. Она падала на землю и, прозрачная, веселая, сверкающая на солнце и тихо ворча, точно воображая себя сильным и бурным потоком, быстро бежала куда-то влево» (7, 20).

Еще до того, как ввести своего героя, повествователь описывает мир с оценочной точки зрения персонажа, не пользуясь ни лексическими, ни синтаксическими особенностями, свойственными персонажу. Только субъективные оценки (очень ласковое, уродливых, веселая, тихо ворча) и оценочные сравнения (воображая себя сильным и бурным потоком) указывают на точку зрения персонажа.

Персональная точка зрения может реализоваться в пространственном плане, когда о событиях повествуется с определенной пространственной позиции, которую занимает персонаж. Пространственное положение ограничивает поле зрения персонажа, и повество-

вание приобретает определенные границы. В рассказе «Черный монах» пространственный план дополняет тематическую точку зрения и еще раз указывает на того, кому принадлежит восприятие (при сохранении нейтрального стиля, который можно отнести как к повествователю, так и к персонажу):

«Едва он вспомнил легенду и нарисовал в своем воображении то темное привидение, которое видел на ржаном поле, как из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек среднего роста с непокрытою седою головой, весь в темном и босой, похожий на нищего, и на его бледном, точно мертвом лице резко выделялись черные брови. Приветливо кивая головой, этот нищий или странник бесшумно подошел к скамье и сел, и Коврин узнал в нем черного монаха. Минуту оба смотрели друг на друга — Коврин с изумлением, а монах ласково и, как и тогда, немножко лукаво, с выражением себе на уме» (8, 241).

Соотнесенность точки зрения с позицией персонажа здесь выражается с помощью выражения «как раз напротив», формирующим вполне определенное положение в пространстве персонажа, встречающего своего ночного гостя. В произведениях Чехова пространственный план является одним из основных, в котором раскрывается персональная точка зрения. Роль слов, указывающих на персонализацию повествования в таком аспекте, в чеховских произведениях часто выполняют наречия места. Персонализация повествования дополняется здесь восприятием звукового фона сцены: слова «бесшумно», «неслышно», «без малейшего шороха» обязательно должны быть сопоставимы с субъектом восприятия, которым в этой сцене является Коврин.

Временная соотнесенность с восприятием определенного персонажа формирует временной план раскрытия персональной точки зрения и выражается при помощи наречий времени (теперь, завтра, потом), для уточнения которых обязательно знание исходной временной позиции:

«Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя» («Спать хочется», 7, 7).

В этой цитате точка зрения персонажа выявляется только во временном аспекте, персональность повествования здесь не подкрепляется другими планами. В прозе Чехова персонализация повествования может происходить при одновременном присутствии в тексте временного и пространственного планов раскрытия точки зрения персонажа:

«Теперь бы, когда всё тело болит и дрожит, пойти в избушку и лечь спать, но там укрыться нечем и холоднее, чем на берегу; здесь тоже нечем укрыться, но всё же можно хоть костер развесть...» (8, 47).

Здесь временной план подкрепляется пространственным при помощи указательных местоимений «там» и «здесь», семантика которых раскрывается только при условии, если исходным воспринимающим субъектом является персонаж.

Стилистический план раскрытия персональной точки зрения связан с тем, чья речевая манера определяет стиль повествования. И для определения субъекта повествования в стилистическом плане необходим анализ речевых характеров персонажей, определение характерных черт их речевой манеры.

В рассказе «Гусев» персональная точка зрения раскрывается в стилистическом плане, который объединяет лексические, синтаксические, интонационные речевые средства, указывающие на то, что в повествовании ведущим является голос персонажа:

«А сердиться, по мнению Гусева, положительно не на что. Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе или в ветре, который срывается с цепи? Положим, что рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра; также положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры... Если они не сорвались с цепи, то почему же они мечутся по всему морю, как угорелые, и рвутся, словно собаки? Если их не приковывают, то куда же они деваются, когда бывает тихо?» (7, 327-328).

Речь героя здесь графически оформлена как текст повествователя, но она сохраняет все характерные черты речевого портрета самого Гусева с его склонностью к фантазированию, логическим умозаключениям, с характерными просторечными словами и выражениями.

Введение в текст персональной точки зрения, которая раскрывается в тематическом, оценочном, пространственном, временном и стилистическом планах, позволяет автору персонализировать повествование, в котором изображаемые факты и явления являются результатом восприятия конкретного персонажа. Передача в повествовании ведущего голоса одному из персонажей позволяет Чехову избежать субъективных оценок, выводов, создать объективное повествование, в котором автор только изображает, но не оценивает изображаемое.

В произведениях Чехова видение повествователя (внешнее по отношению к описываемым событиям) и взгляд персонажа (внутренний) зачастую совмещаются, функционируя в пределах одной фразы, и чет-

кое определение, с чьей точки зрения излагаются события, становится невозможным. Такие «несовпадения точек зрения» (Б.Успенский) или «разнополюсные точки зрения» (В.Шмид) приводят к усложнению повествования, к объединению двух сознаний – повествователя и персонажа, двух мировоззрений в один сложный текст, в котором основные смысловые блоки находятся не в каждом из текстов в отдельности, а только в точке их пересечения, на стыке двух голосов.

Смена в повествовании точек зрения, переход от одного субъектно-речевого плана к другому происходит, как правило, с помощью определенных языковых средств, общих для всех произведений писателя (будем их называть **указателями**). Такие указатели помогают обнаружить в авторском тексте сознание героя, его взгляд на предметы и явления. Перечень указателей достаточно разнообразен. Среди них выделяется группа **лексических указателей** на субъект повествования.

Наиболее часто на присутствие в авторском тексте сознания персонажа указывают различные вводные слова и конструкции.

1. Во многих произведениях Чехова структурно-значимым элементом является вводное слово «наконец». В начале повести «Три года» Чехов с помощью этого слова-указателя формирует определенную точку зрения, вводя в текст сознание персонажа:

«Народ все шел, не торопясь, разговаривая, останавливаясь под окнами. Но вот, наконец, Лаптев услышал знакомый голос» (9, 7).

«Наконец» позволяет ввести в текст субъект сознания – персонаж, с чьей точки зрения и происходит взгляд на события. В другом эпизоде Чехов использует тот же способ вплетения сознания героя в ткань авторского повествования, но в более завуалированном виде:

«Федор пил чай и громко глотал. Но вот и он собрался уходить» (9, 58).

«Но вот» является в данном случае текстуальным синонимом «наконец», с помощью которого Чехов намеком, не говоря прямым текстом, показывает пропасть в отношениях между братьями. Присутствие Федора раздражает, тяготит Алексея Лаптева, и его уход воспринимается героем с облегчением. Сочетание «но вот», более нейтральное по сравнению с вводным словом «наконец», несет меньшую эмоциональную нагрузку. Это позволяет вывести внутренние переживания и психологическое напряжение в подтекст. В итоге текст максимально уплотняется, претерпевает целостное сжатие, когда с минимальной значимой единицей текста (словом) оказывается связан достаточно большой объем значимой информации.

2. Другим лексическим указателем на речь персонажа являются вводные слова со значением предположительности, вероятности (вероятно, возможно, видимо, по-видимому, должно быть, скорее всего и т.д.):

«Когда прошла гроза, он сидел у открытого окна и покойно думал о том, что будет с ним. Фон Корен, вероятно, убьет его» («Дуэль», 7, 438).

Вводное слово «вероятно» здесь переключает повествование с голоса повествователя на внутреннюю речь персонажа, его размышления, оформленные в данном случае в виде несобственно-прямой речи. В рассказе «Воры» это же вводное слово создает интонацию размышления фельдшера Ергунова, наблюдающего за своими соседями по ночлегу и размышляющего об их жизни:

«Он (Мерик) ничего не сказал, а пошел к сундуку, сел и задумался; вероятно, стал мечтать о Кубани» («Воры», 7, 320).

3. В качестве слов-указателей также часто выступают вводные слова со значением умозаключения, логики рассуждения (значит, очевидно, положим), помогающие оформить поток мыслей и рассуждений персонажей и сделать вывод:

«Из мастерской послышались торопливые шаги и шуршанье платья. Значит, она ушла» («Попрыгунья», 8, 25); «На рейде стояли два каких-то незнакомых парохода с грязными белыми трубами, очевидно, иностранные грузовые» («Дуэль», 7, 377). Все эти слова актуализируют в повествовании голос персонажей и психологически достоверно отражают процесс внутренних размышлений и рассуждений.

4. Еще одним лексическим указателем на сознание персонажа являются слова «неожиданно» и «вдруг». Внезапность, неожиданность как характеристика какого-либо явления возможна только при персональном повествовании и предполагает постановку вопроса «неожиданно для кого?».

«Вдруг завизжала дверь на блоке и задрожал пол от чьих-то шагов»; «Вдруг, совсем неожиданно … Егорушка увидел черные, бархатные брови, большие карие глаза…» («Степь», 7, 42).

5. Взгляд героя, включенный в авторский текст, проявляется в использовании слов-наименований родства, определяющих место говорящего по отношению к тем, о ком идет речь. Такой способ актуализации субъекта сознания (персонажа) оказывается наиболее прозрачным и не составляющим какой-либо сложности в определении. В рассказе «Невеста» он проявляется уже с первых строк повествования:

«В доме Шумилиных только что кончилась всенощная, которую заказывала бабушка Марфа Михайловна»; «...видно было, как <...> в своем пышном шелковом платье суетилась бабушка; <...> мать при вечернем освещении казалась очень молодой» (10, 202).

Если первая часть высказывания принадлежит, по-видимому, автору, то вторая плавно переключает повествование с позиции автора на позицию персонажа.

В данном случае можно сделать вывод, что взгляд на происходящее в гостиной принадлежит именно Наде.

6. К словам-указателям относятся многочисленные неопределенные местоимения, которые передают ограниченность знаний персонажей об окружающей их обстановке. Ограниченность знаний о ситуации в чеховской прозе является отличительной чертой персонажа.

«В первой комнате Дымов застал трех каких-то незнакомых мужчин» («Попрыгунья», 8, 13).

Очевидно, что незнакомыми они являются только для Дымова. Объективный повествователь акцентирует здесь внимание не просто на том, что на даче живут незнакомые люди (неважно, кто), а на том, что они незнакомы именно Дымову, мужу Ольги Ивановны и хозяину дачи, на протяжении всего рассказа остающегося в неведении относительно круга знакомых своей жены и большинства ее поступков.

7. К словам-указателям относятся многочисленные наречия места, формирующие пространственные отношения и определяющие точку зрения в пространственном плане: вправо, влево, сзади, впереди, далеко, близко и т.д.:

«Вернувшись к костру, дьякон вообразил, как в жаркий июльский день по пыльной дороге идет крестный ход; впереди мужики несут хоругви, а бабы и девки иконы, за ними мальчишки-певчие и дьячок с подвязанной щекой и с соломой в волосах, потом по порядку он, дьякон, за ним поп в скуфейке и с крестом, а сзади пылит толпа мужиков, баб, мальчишек; тут же в толпе попадья и дьяконица в платочках» («Дуэль», 7, 389).

Использованные в этом фрагменте наречия места (впереди, тут, сзади) таким образом организуют пространство, что центром его оказывается дьякон.

8. Указателями на временной план раскрытия точки зрения персонажа являются наречия времени: сейчас, теперь, завтра, скоро и

т.д., а также другие слова со значением временного отрезка, для определения семантики которых обязательно знание конкретной исходной временной позиции:

«Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребенка, сковывающего ее по рукам и ногам...» («Спать хочется», 7, 12).

В этой цитате временной план формирует слово-указатель «сейчас», актуальное только для героини рассказа. В следующем фрагменте из повести «Дуэль» на персональность восприятия времени указывают не только многочисленные наречия времени, но и другие слова с родственной семантикой, значимые только для персонажа:

«Теперь же, когда доктор своим отказом грубо намекнул ему на обман, ему стало понятно, что ложь понадобится ему не только в отдаленном будущем, но и сегодня, и завтра, и через месяц, и, быть может, даже до конца жизни» («Дуэль», 7, 414).

9. Еще одним указателем на текст персонажа являются многочисленные слова субъективного состояния (душно, уныло, тихо, скучно, горько, противно и др.) Слова состояния делают повествование эмоциональным и субъективным. Часто они дополняются усилительной частицей как, усиливающей экспрессивность высказывания, и восклицательной интонацией:

«Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит всё одно и то же — небо, равнину, холмы...» («Степь», 7, 17).

«Чтобы вернуть прошлогоднее настроение, он быстро пошел к себе в кабинет, закурил крепкую сигару и приказал лакею принести вина. Но от сигары во рту стало горько и противно…» («Черный монах», 8, 252).

10. Сознание персонажа может актуализироваться в тексте при помощи слов, передающих повторяемость и неизменность – признаки, имеющие значимость только в ценностном пространственно-временном контексте жизни конкретного человека. К таким словам относятся «опять», «по-прежнему», «все еще», «так же» и другие:

«Но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина, загорелые холмы, знойное небо, опять носится над землею коршун. Вдали по-прежнему машет крыльями мельница и всё еще она похожа на маленького человечка, размахивающего руками» («Степь», 7, 18).

Выделенные слова создают монотонность повествования, передают однообразие и унылость внешних впечатлений. Выжженная

равнина, коршун, мельница, похожая на человечка, – конкретные детали, выхваченные из многообразия фактов реальной жизни взглядом Егорушки, и их постоянство, неизменность, нагоняющие скуку, значимы в данном случае для него.

11. Еще одним лексическим указателем на присутствие в авторском повествовании сознания персонажа являются разнообразные слова, связанные с звуковым восприятием мира (глаголы *послышаться, доноситься, раздаваться*, существительные со значением многочисленных звуков – хлопки, шаги, стуки, скрипы, смех, шепот и т.д.). Это способствует эффекту соприсутствия и сопереживания: читатель словно оказывается на месте персонажей и вместе с ними прислушивается к происходящему вокруг. В рассказе «Попрыгунья» читатель вместе с героем Дымовым переживает ситуацию ожидания, напряженно прислушиваясь к доносящимся с улицы звукам:

«Скоро послышались шаги и знакомый смех; хлопнула дверь…» («Попрыгунья», 8, 13).

12. Другим типом указателей на присутствие в тексте сознания персонажа являются слова, создающие эмоциональный тон повествования, отражающие внутреннее состояние героя. Это т.н. **стилистические указатели**:

«Он (Лаптев) даже был рад, что с ним поступают так нелюбезно, что им пренебрегают, что он глупый, скучный муж, золотой мешок (…) и ему казалось, что он был бы еще больше рад, если бы его жена изменила ему в эту ночь с лучшим другом и потом созналась бы в этом, глядя на него с ненавистью» («Три года», 9, 58).

Слова «даже», «был рад», «был бы еще больше рад» позволяют выделить в повествовании голос персонажа, в котором слышится душевное напряжение, эмоциональный дискомфорт. Высказывание является несобственно-прямым монологом персонажа. Все оценочные слова (глупый, скучный муж, золотой мешок) являются не авторской оценкой героя, а исключительно самооценкой. Чрезмерное проявление эмоций, мало свойственное объективному авторскому повествованию, здесь также указывает на субъективно-речевой план персонажа. Чехов придал размышлениям героя особое психологическое напряжение, нагнетая воображаемые события в пределах одной фразы.

13. В произведениях Чехова часто встречаются фразы «Наступило молчание», «Наступила тишина», близкие по форме к ремарке

в драме. Как правило, они оформляют диалоги, показывая или завершение коммуникативного речевого акта, или его переход на другой уровень (напряженное молчание, которое передает душевное волнение или смятение героев и является в диалоге невербальным ответом на реплику-стимул). Но иногда такие высказывания содержат дополнительное смысловое значение «стало скучно», и тогда в тексте они открывают ряд образов, отражающих звуковое восприятие окружающего мира. В таких случаях подобное высказывание указывает на присутствие в тексте повествователя сознания персонажа:

«Наступило молчание. Фельдшер, дрожа и всхлипывая, дул на ладони и весь ёжился, и делал вид, что он очень озяб и замучился. Слышно было, как завывали на дворе не унимавшиеся собаки. Стало скучно» («Воры», 7, 313).

«Но вот всенощная окончилась, все тихо разошлись, и стало опять темно и пусто, и наступила та самая тишина, какая бывает только на станциях, одиноко стоящих в поле или в лесу, когда ветер подвывает и ничего не слышно больше и когда чувствуется вся эта пустота кругом, вся тоска медленно текущей жизни» («Убийство», 9, 133).

14. К стилистическим указателям на текст персонажа обычно относится интонация перечисления, которая естественно оформляет обилие в повествовании деталей. Сам выбор деталей так же, как и выбор характеристик и оценок, является важным для определения того, кому принадлежит повествование. Хотя зачастую они встречаются в пределах одного высказывания и выполняют одну функцию. Детальность и интонация перечисления является стилевой особенностью описания супружеской квартиры Дымовых в рассказе «Попрыгунья»:

«Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий...» (8, 9).

15. Стилистическим указателем на текст персонажа является комплекс лексических, грамматических и синтаксических средств, организующих кадры внутреннего зрения так, что создается эффект приближения или перемещения:

«Фигура приближается, растет, вот она поравнялась с бричкой, и вы видите, что это не человек, а одинокий куст или большой камень» («Степь», 8, 45).

«Вот взяли его под руки и, поддерживая сзади голову, повели куда-то; вот стакан блеснул перед глазами и стукнул по зубам, и вода пролилась на грудь; вот маленькая комната, посреди две постели рядом, покрытые чистыми, белыми, как снег, покрывалами. Он повалился на одну постель и зарыдал» («Дуэль», 7, 417).

Порядок фокусирующих восприятие объектов в приведенных цитатах таков, что читатель оказывается не просто наблюдателем, воспринимающим перемещения героев со стороны, а сам внутренне одновременно с персонажем проделывает тот же путь.

16. Еще одним стилистическим указателем на присутствие в тексте сознания персонажа является комплекс речевых средств, передающих последовательность в восприятии множества деталей: «Черная собака с хриплым лаем кубарем покатилась под ноги лошади, потом другая, белая, потом еще черная — этак штук десять!» («Воры», 7, 312); «Запахло навозом и сеном. Понурив головы, стоят у борта быки. Раз, два, три... восемь штук! А вот и маленькая лошадка» («Гусев», 7, 336).

Даже вне контекста эти цитаты демонстрируют повествование с доминирующим голосом персонажа. На субъекта повествования указывает и разговорный стиль, являющийся обычно надежным признаком текста персонажа.

17. На смену субъекта повествования могут указывать и грамматические признаки. Одним из таких грамматических указателей является смена временных и личных форм:

«Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается... Солнце уже выглянуло сзади из-за города...» («Степь», 7, 16).

В этом фрагменте тексты повествователя и персонажа оказываются настолько тесно переплетены, что четкое их разделение невозможно. Смена времени повествования с прошедшего на настоящее и наоборот создает некий эмоциональный сбив, придает высказыванию особую экспрессивность, использование глагольных форм 2-го лица (едешь-едешь, никак не разберешь) приближают текст к разговорной речи – все это указывает на присутствие в тексте сознания персонажа. Однако признаки, указывающие на речь персонажа, этим и ограничиваются. В остальном речь персонажа оказывается полностью ассимилирована к речи повествователя. Поэтичность, с кото-

рой создается образ утренней степи, является стилевой особенностью речи самого автора. Создаваемый поэтический образ степи настолько захватил писателя, что он в этом эпизоде не преломляет картину мира через сознание персонажа, как это часто случается, но и не дает холодное и бесстрастное объективное описание природы только с позиции повествователя, а мастерски сплетает два голоса, два сознания, позволяя в тексте произведения отразиться как собственному субъективному и предельно эмоциональному авторскому взгляду, так и сознанию своего героя.

Слова, указывающие на неоднородность авторского повествования, появляются не случайно. Обнаруживается определенная последовательность переключения авторского повествования на повествование, принадлежащее персонажу. Объективное описание, касающееся обстановки в доме, погоды, времени и места действия, констатация фактических действий обычно даны в тексте повествователя. Но если происходит смещение акцента с объективного описания, с фактической стороны дела на субъективно-эмоциональную, оценочную, то, как правило, повествование передается персонажу, и именно через призму его восприятия читатель постигает эмоционально-этическую сторону событий. Передача в повествовании ведущего голоса одному из персонажей позволяет Чехову избежать субъективных оценок, выводов, создать иллюзию объективного повествования, в котором автор только изображает, но не оценивает изображаемое. Однако такая объективизация достигается путем усложнения повествования, объединения двух сознаний – повествователя и персонажа, двух мировоззрений в один сложный текст, в котором основные смысловые блоки находятся не в каждом из текстов в отдельности, а только в точке их пересечения, на стыке двух голосов. Это приводит к существенному сжатию текста и выведению основной смысловой нагрузки в подтекст и к созданию микротекста.

Екатерина Ушакова
(Москва)

Метатекст в рассказе А.П.Чехова «Марья Ивановна»

В настоящее время понятие «метатекст» употребляется часто и в различных смыслах. Например, «метатекст» – широко употребляемый термин в лингвистике, философии, встречается также «библиографический метатекст», в терминологии Ж.Женетта «метатекстуальность – транстекстуальная связь, объединяющая комментарий и текст, который он комментирует: все литературные критики от века производят метатексты, сами того не зная» (Ж.Женетт. Работы по поэтике. Фигуры III. Т.2), «тексты продуцируют тексты о текстах (метатексты)» (Ж.Деррида. О грамматологии).

Таким образом, термин «метатекст» используется взаимодействующими между собой науками каждый раз по-своему. Более того, даже в пределах литературоведения нет однозначного понимания данного термина. Обращаясь к проблеме бытования метатекста в произведении, литературоведы вынуждены подробно оговаривать, что именно имеется в виду, вследствие чего возникает множество терминов, весьма схожих по значению и различающихся лишь оттенками смысла, которые вкладывает в свое определение каждый конкретный исследователь.

Понятия «метатекст», «метапроза» формулировались современными исследователями прежде всего на основе «трудов М.М.Бахтина по теории романа и работ ученых русской формальной школы (прежде всего — разработанной формалистами теории пародии и ее роли в «литературной эволюции»), которые подготовили глубокую теоретическую базу для современных исследований сущности и поэтики метапрозы» (О.Мирошниченко. Поэтика современной метапрозы (на материале романов А.Битова). Автореферат канд. диссертации. М., 2001). Проблеме метапрозы посвящали свои работы западные ученые (Р.Имхоф, Б.Стоунхилл, Д.Шепперд). Многое из работ отечественных ученых о саморефлексирующем типе повествования (Ю.Лотмана, Ю.Манна) взято на вооружение современными теоретиками метапрозы.

В данной работе под метатекстом понимается «повествование о повествовании», «метатекстовые элементы» (Лотман), саморефлексирующая проза. Такой подход ограничивает круг рассматриваемых произведений только такими, в которых непосредственно присутст-

вует рассуждение условного автора о творимом тексте. Это является, как представляется, наиболее адекватным определением метатекста в литературоведении.

Постепенно углубление в изучение феномена «текста о тексте» привело исследователей к переосмыслению некоторых аспектов изучения классической литературы. Временные рамки отодвигались в глубь веков. М.Н.Липовецкий использует понятие "метатекст" применительно к повествованию в романах Сервантеса и Набокова, и далее, А.Битова (см. М.Н.Липовецкий. Русский постмодернизм, очерки исторической поэтики). Размышление о принципах собственного создания признается характерной чертой романа как жанра.

В ранней прозе Чехова представляется возможным выделение отдельных метатекстовых элементов. Помимо шутливого «Что чаще всего встречается…», особенно обращает на себя внимание рассказ «Марья Ивановна», написанный от первого лица. В дальнейшем мысли о литературе будут неизменно облечены в рассуждения героев как пишущих, так и читающих («Хорошие люди» 1886, «Бабье царство» 1894).

Появление метатекстовых элементов в произведениях того или иного автора часто сигнализирует о назревших переменах в его творчестве («Евгений Онегин»). Размышления о направлениях собственного творчества предшествуют новому витку развития, новой ступени, на которую поднимется автор, а чаще всего, вместе с ним и целая литература. В этом отношении выдающийся пример чистого лоскутка метапрозы в ткани творчества Чехова – рассказа «Марья Ивановна» – более чем показателен.

Значительная часть рассказа посвящена проблеме «литературной поденщины», необходимости существования литературы и ее направлению («А ее (литературу) нельзя закрывать ни на день, читатель. Хотя она и кажется вам маленькой и серенькой, неинтересной …она все же есть и делает свое дело»). Взятые в перспективе дальнейшего творческого развития Чехова эти строки вполне можно назвать программными. На первый план выходят тяжелый ежедневный труд «профессионального литератора», перерастание Чеховым узких рамок юмористической и фельетонной литературы, процесс, который мы можем проследить по переписке Чехова с Лейкиным, иллюстрирующей постепенное, но неуклонное углубление расхождения во взглядах. В этом ракурсе рассказ «Марья Ивановна», несомненно, предстает заметной вехой на пути формирования творческой позиции Чехова.

Характерная особенность метапрозы – сосуществование двух сюжетов: сюжета творимого рассказа и сюжета о творении рассказа. В «Марье Ивановне» прием умолчания об истинном предмете повествования (в данном случае, картине), довольно распространенный в юмористической прессе, не является основным[1]. Сюжет о Марье Ивановне (кстати сказать, «безликое» имя героини подчеркивает условность, второстепенность образа), не разработанный и достаточно бессмысленный, служит только поводом для размышлений о творчестве. Создается эффект непосредственного творения в процессе общения с читателем – важный признак метатекста. Таким образом, рассказ не случайно заслужил упреки Лейкина в интимности, растянутости и «ниочемности» и был отвергнут «Осколками». Дальнейшая судьба рассказа «Марья Ивановна» подтверждает, что сюжет о Марье Ивановне и злободневность стояли для Чехова на втором месте, тогда как метатекстовая часть является основным содержанием. Переделка рассказа для готовящегося собрания сочинений Маркса только увеличила «ниочемность» рассказа: были удалены упоминания о редакции «Будильника», в котором был-таки напечатан рассказ, и о событиях, актуальных для 1884 года.

Итак, основным в рассказе является процесс конструирования сюжета; сюжет подчинен сюжету о самом себе, о собственном создании. В рассказе делается акцент на обычности, истрепанности ситуации, описаний («…так я и знал, рассердится читатель. – Молодой человек и непременно двадцати шести лет! Ну, а дальше что? Известно что…»). Предполагаемый читатель заранее возможное развитие сюжета даже не в одном, а в нескольких направлениях. Читательская активность, стимулируемая репликами «от читателя», является непременным условием метаповествования, диалогичного в своей основе.

Вступая в диалог с читателем, появляется автор-герой, истинный центр метатекстового повествования. Данный образ замечателен тем, что возникает на границе между реальным творцом и условным художественным образом. Сюжет о Марье Ивановне, таким образом, принадлежит одновременно автору реальному и автору-герою. Ха-

---

[1] В данном случае, представляется неубедительным комментарий ПССП к рассказу, где за основное содержание признается именно юмористическая ситуация умолчания о предмете рассказа.

рактерная черта автора-героя – саморефлексия, следствием которой является столь характерное для метатекста «обнажение приемов». Создавая текст, он рассуждает о принципах его создания.

В данном случае особую важность имеет выделенная теоретиками современной метапрозы проблема «начала и конца». Метатекст подчеркивает условность категорий начала и конца; сюжет не играет своей обычной роли и развязка этого сюжета таковой, по сути, не является. («В роскошно убранной гостиной, на кушетке, обитой темно-фиолетовым бархатом, сидела молодая женщина лет двадцати трех. Звали ее Марьей Ивановной Однощекиной. – Какое шаблонное, стереотипное начало! – воскликнет читатель!»; «Но пора, однако, кончить рассказ»).

«Марья Ивановна» выделяется среди прочих рассказов Чехова необычностью предмета и типа повествования, имеющего многие традиционно выделяемые признаки метатекста. Но необходимо отметить, что «разоблачение условной природы условности» (Ю.Лотман) – обычная цель метатекстового повествования – здесь не является сверхзадачей. «Марья Ивановна», как ни парадоксально, содержит скорее оправдание этой условности; не на нее направлена авторская ирония. Неожиданная развязка сюжета о даме на картине сопоставима с неожиданным пафосом строк о «серенькой литературе» («Если мы уйдем и оставим наше поле хоть на минуту, то нас тотчас же заменят шуты в дурацких колпаках с лошадиными бубенчиками, нас заменят плохие профессора, плохие адвокаты да юнкера, описывающие свои нелепые любовные похождения по команде: левой! правой!»).

В этом контексте уместно будет обратить внимание на то, что задолго до повести «Огни» и, тем более, задолго до «Дуэли» в чеховском рассказе появляются слова: «Наш век тем и хорош, что никак не разберешь, кто прав, кто виноват, – и далее, – Ничего не разберешь на этой земле!», своеобразная визитная карточка писателя. Кажущаяся избитость ситуации в этом мире оборачивается неожиданной драмой, «серенькая», развлекательная литература – важным, необходимым делом.

Анна Побежимова
(Москва)

Чеховский микророман: к вопросу о жанре

Изучая произведения Чехова позднего периода, мы сталкиваемся с проблемой их жанровой атрибуции. Эта проблема обусловлена неоднозначной ситуацией, сложившейся как в общей типологии прозаических жанров, так и в сфере практического применения теоретических положений. Речь идет о недостаточности существующих критериев различения прозаических жанров (рассказ, повесть, роман) и проистекающей из этого невозможности точной жанровой атрибуции некоторых произведений, например, однозначного разграничения рассказа и повести или повести и романа в каждом конкретном случае. Наряду с этим, проблему вызывают произведения, объем которых не позволяет говорить о больших прозаических формах, содержание которых, тем не менее, вполне адекватно глубокой и всесторонней разработке романного типа художественного содержания, как это, например, происходит в чеховских «Даме с собачкой» или «Невесте». Помимо содержательной стороны можно говорить о принципиальном отличии художественной организации таких произведений от жанра рассказа или повести. Существующая жанровая атрибуция (рассказ, повесть) таких произведений не вполне отражает их специфику и нуждается в пересмотре[1].

Произведения, сохраняющие формально–содержательную и функциональную связь с романом, но не соответствующие общепринятым романным объемам текста, предлагается отнести к отдельному жанру – микророману. Этот жанр характеризуется тем, что за счет особой организации формы произведение воплощает романный тип художественного содержания на объеме текста, близком к

[1]О попытках найти жанровые признаки, характерные для романа, в некоторых произведениях А.П.Чехова см.: *Александров Б.И.* Семинарий по Чехову. М., 1957. С. 121-123; *Дерман А.* О мастерстве Чехова. М., 1959. С. 150-151; *Поспелов Г.Н.* Стиль повестей Чехова // Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 302; *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 174; *Гейдеко В.* Чехов и Бунин. М., 1976. С. 291; В творческой лаборатории Чехова. М., 1977. С. 25; *Бондарев Ю.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1986. Т. 6. С. 24-26; *Вайль П., Генис А.* Родная речь. М., 1994. С. 156-157; *Минералова И.Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Учебное пособие. М., 2003. С. 202.

малым прозаическим жанрам. Микророман может стать полноценным членом общей жанровой системы, тем более что потребность в нем обозначена практическими задачами литературоведения.

Говоря о поэтике микроромана, мы неизбежно приходим к сравнению его с романом, и возникает вопрос, что же принципиально отличает один от другого. Различие заключается не в отсутствии подробно выписанного вещного мира, длинных философских диалогов, детально изображенных колебаний чувств и мысли десятка героев. Разница не в том, что все вышеперечисленное в микроромане отсутствует (хотя формально это так), но в том, что все это присутствует в нем в зародышевом состоянии, как легкий мазок кисти, а не как законченная картина. Широта же охвата жизни, безусловная заинтересованность автора в создании в произведении целостного, автономного мира остается той же, что и у романа, она не сокращается до локальности рассказа или повести. И в этом состоит парадокс микроромана как жанра. В основе его поэтики лежит умение автора создавать «оптические обманы» нашего читательского зрения и восприятия. Если это удается, то мы получаем удивительный эффект, когда в наших мыслях произведение не сжимается до единичной ситуации времени и пространства (к чему тяготеет рассказ), а наоборот, расширяется до размеров романа. Автор умолкает за минуту до того, как настает необходимость описывать вполне известные читателю споры и интерьеры, а значит впадать в столь чуждую Чехову-художнику риторичность и даже догматичность. Умолкает, но дает нам представление о том, что же послужило предметом спора и какое настроение могли бы мы испытать, оказавшись в тех комнатах и домах. Возможно, читателю (и писателю), уставшему от многословности и идейной насыщенности романов минувшего 19 века, именно такой тип нового, лаконичного романа и был нужен. И в этом смысле это уникальный, в высшей степени художественный жанр, стремящийся к стихотворной точности, обязательности каждого слова (шире – образа), не допускающий ничего случайного, работающего «вхолостую», линейно, а не «стереофонически» и «полифонически». Разница между текстом романа и микроромана в смене масштабов: «обязательные» признаки романа в микроромане в целом сохраняются, но строятся из элементов другого иерархического уровня текста. Художественный образ в микроромане имеет качественно и количественно иные характеристики, нежели образ в романе. Чеховский образ имеет малый объем. Он зарождается на самом низшем уровне, *уровне слова*, его отбора, взаимодействия с другими словами, в то время как романи-

сты складывают свои образы из элементов другого уровня, на котором слова сами по себе уже не имеют *индивидуального* значения и выступают как кирпичики для более крупных сегментов: описания внешности, психических и интеллектуальных особенностей героя, подробностей его бытовой жизни и т.д. И чеховский эффект «зрительного расширения» текста основывается именно на использовании этого слишком мелкого для обычного романа словесно-образного уровня. «Ограничивая себя при этом в объеме произведения, автор неизбежно переносит с части, главы, абзаца, фразы на отдельное *слово* смысловой художественный фокус повествования <...> Чеховская ... деталь при своей обманчивой краткости и неделимости *функционально* соответственна крупномасштабному и развернутому толстовскому эпизоду»[1]. Излишне добавлять, что эта филигранная работа требует ничуть не меньшего мастерства, чем написание классического полновесного романа.

Микророман, соотносясь именно с романом, предполагает наличие в произведении романного типа художественного содержания. Может возникнуть сомнение в том, что романный тип художественного содержания возможно адекватно выразить в объеме значительно меньшем, чем любой традиционный роман. Однако новаторство Чехова в области формы позволило ему осуществить эту задачу.

Концепция И.Г.Минераловой, в основу которой положен принцип синтеза поэзии и прозы конца 19 – начала 20 вв., во многом снимает парадоксальность особой корреляции формы и содержания в микроромане. И Чехов в этой концепции является вершинным проявлением поэтического в прозе. По мнению исследователя, «поэзия и проза – это две различные семантические стихии» с разными «способами смыслопередачи» (*Минералова* 178). «Поэзия – явление функциональное: ее вызывает к жизни безысходная необходимость по тем или иным творческим причинам высказаться сжато, то есть кратко, компактно; эта внешняя краткость должна сопровождаться колоссальной внутренней смысловой концентрацией, "сплавленностью" и "притертостью" всех семантических составляющих текста» (*Минералова* 182). И естественно, что, введя в свою прозу поэтическое начало, Чехов привнес туда семантику, имеющую принципиально иные корни, чем у, например, традиционной прозы 19 века. Эта семантика, как и семантика поэзии, «не

[1] *Минералова И.Г.* Указ. соч. С. 202. Далее страницы указаны в тексте в скобках с пометой *Минералова*.

перелагаема без потерь на язык логического рассуждения» (*Минералова* 209). Это как раз та семантика, которая состоит из постоянно расширяющейся материи текста, при том что сама материя минимальна. И это уже совсем не та краткость, которая могла быть у Пушкина или Тургенева. Простота и однозначность 19 века в веке 20 предстает неевклидовой геометрией, где параллельные прямые легко могут сойтись в одной точке.

Еще один фактор, позволяющий Чехову сжимать романную форму до размеров микроромана, заключается в том, что разные тексты (и в особенности прозаические) имеют, по нашему мнению, различия в соотношении объема текста и содержащейся в нем новой информации (принципиально значимой для целостного восприятия текста). Данное соотношение можно бы было назвать «коэффициентом плотности» текста. Чем выше этот показатель, тем насыщеннее будет текст, тем невозможнее будет индифферентное к нему отношение со стороны читателя. И, наоборот – при низком «коэффициенте плотности» большое количество текста становится как бы избыточным, не существенным для понимания текста; определенные фрагменты легко «опустить», тем самым, читая текст «по диагонали». Исходя из этого, 10 страниц текста с низким «коэффициентом плотности» будут существенно отличаться от 10 страниц текста с высоким коэффициентом, и значимость этих страниц для всего произведения в первом и втором случае будет разной. Считывание информации происходит быстрее или дольше в зависимости от количества информации на единицу формы (текста). И при этом длинный текст со средним или низким «коэффициентом плотности» будет все равно легче и быстрее читаться, чем не такой большой, но более насыщенный. Здесь на память приходят слова Чехова о том, что «искусство писать состоит собственно не в искусстве писать, а в искусстве вычеркивать плохо написанное»[1].

В качестве примера отличного владения этим «искусством вычеркивания» можно вспомнить факт чеховской редактуры романов Александра Дюма. Когда А.С.Суворин решил издать романы Дюма, Чехов настаивал на том, чтобы «из них было выпущено все ненужное, только лишний раз утомляющее читателя», и сам же согласился стать таким редактором. «Ему были высланы в Мелихово книги, изданные еще в 50-60-х годах, и Антон Павлович принялся

[1] А.П.Чехов о литературе. М., 1955. С. 292.

за яростные вычеркивания, не щадя текста, целыми печатными листами»[1]. Понятно, что сугубо линейная, не поэтичная проза Дюма (имеющая, правда, совсем другую, нежели у Чехова повествовательную интенцию, художественную задачу) не могла устраивать тонкого стилиста Чехова.

Вопрос о жанровой атрибуции произведений А.П.Чехова является одной из нерешенных до конца проблем чеховедения. Признавая новаторство Чехова в области драматургии, мы должны обратить столь же пристальное внимание на его новаторство в области прозаических жанров.

Александра Исаева
(Москва)

Особенности выражения идеи смерти в рассказе «Архиерей»

Цель данной работы - продемонстрировать на примерах из текста, как понятие смерти оформляется в произведении. Мы избрали это понятие в связи с тем, что в «Архиерее» идея смерти, ситуация умирания является основной и очень любопытно, как идея реализуется в художественном языке произведения. На многое откроет глаза сочетаемость слов, по смыслу связанных с данным понятием.

Рассказ состоит из разнородных по своей природе речевых ситуаций. Фразы, описывающие воспоминания героя о прошлом, наполнены подобными эпизодами. Сюда можно отнести и анекдот об ослице иегудииловой, и о Демьяне-Змеевидце и т.д. К историям такого рода имеет отношение рассказ Кати о Николаше, который «мертвецов режет» (10, 191).

Первое косвенное упоминание о конечности существования встречаем в пейзажных зарисовках рассказчика, данных в повествовании в настоящем: «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над

---

[1] *Чехов М.П.* Вокруг Чехова. М., 1981. С. 119.

монастырем, казалось теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку» (10, 187). Появление этой детали в начале произведения о завершении земного существования пополняет наше представление об идее смерти в данном тексте. Упоминание могилы, вероятно, свидетельствует о том, что такое событие воспринимается в качестве обыденного или нормы, смертный час просто ждёт каждого. Но в данном случае важна и цветовая гамма, символическое противопоставление белого чёрному. Идея о конце существования возникает здесь из-за недоговоренности, автоматически возникающей антитезы жизни-смерти: «...покойный отец...был бы жив...» (10, 187), «за упокой» (10, 189), «Отец его был дьякон...» (10, 198).

Примеры уносят читателя в детство Павлуши (так звали преосвященного в миру). События, о которых идёт речь, произошли задолго до теперешней этапа в жизни героя. Первая фраза содержит воспоминания архиерея о с.Лесополье: «Скрип колёс, блеянье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, - о, как сладко думать об этом!» (10, 188). Здесь говорится о пространстве родного села, и детское воображение запечатлело его с высокой степенью детализации. В соседнее село Обнино переносит нас анекдот об Иларионе, читавшем записки «о здравии» и « за упокой». Пространство в нём предстаёт как открытое, дающее персонажу свободу: «...и казалось тогда преосвященному, что радость дрожит в воздухе, и он (тогда его звали Павлушей) ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно» (10, 189). Это открытое, свободное пространство детства противопоставляется замкнутому монастырскому. Пару раз в детских воспоминаниях преосвященного возникает образ ещё живого отца: «А отец? Тот, вероятно, если бы был жив, не мог бы выговорить при нём ни одного слова...» (10, 196). Здесь смерть представлена как обыденное происшествие в чужой жизни. Память переносит его в круг домочадцев, в родное село. Подобные мысли просто согреют преосвященного Петра напоминанием о годах юности, в то время как в настоящем героя тяготят болезни и одиночество. К плану прошедшего относится и данное с позитивной оценкой описание рода преосвященного Петра: «Отец его был дьякон, дед-священник, прадед-дьякон, и весь род его, быть может, со времён принятия на Руси христианства, принадлежал к духовенству, и любовь его к церковным службам, духовенству, к звону колоколов была у него врождённой, глубокой, неискоренимой...» (10, 198). Конечно, речь идёт о людях, давно ушедших из жизни, это связывает

данное высказывание с понятием о смерти. Но нельзя утверждать, что архиерей имеет традиционный для духовенства взгляд на идею конца земного существования. Если бы нам была представлена особенная точка зрения священнослужителя на понятие о смерти, то при любом упоминании о смерти повествователем могла быть использована ярко маркированная лексика или эти эпизоды несли бы особенную идеологию. В таких кругах это называется: отойти ко Господу, почить в Бозе, предать душу свою в руки Божии и т.п. Подобное, торжественное и величавое упоминание о смерти легко встретить в произведениях Л.Н.Толстого и Н.Лескова. Например, в рассказе «Три смерти» Л.Н.Толстого есть слова, относящиеся к периоду после смерти: «Лицо усопшей было строго и величаво. Ни в чистом холодном лбе, ни в твёрдо сложенных устах ничего не двигалось. Она вся была внимание». В повествовании о смерти дерева Л.Н.Толстой даёт описание того, как трепетно мир природы переживает смерть: «Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, щебетали что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались на вершинах, и ветви живых дерев медленно, величаво зашевелились над мёртвым поникшим деревом». Однако в «Архиерее» не появляется специфической лексики, свидетельствующей об опосредованности связи героя (иерарха) с бытом (через о.Сисоя, с помощью которого преосвященный узнаёт, что: «У Еракина нынче электричество зажигали» (10, 190) или что «у японцев теперь война. Воюют» - 10, 192).

Уже сказанное даёт нам понятие об одной из основных идей данной работы. Ее суть может заключаться в противопоставленности в рассказе описаний прошлого и настоящего. Здесь мы уже имели дело с эпизодами из жизни героя, данными в прошедшем. Мы видим высокую степень пространственной детализации в пределах родного села, архиерей вспоминает и цыган, и колокольный звон, и собаку по имени Синтаксис, и Иллариона, читавшего записки… Все эти мелочи возникают в сознании преосвященного незабываемыми моментами жизни, яркими по силе изображения воспоминаниями, которым в канве повествования противопоставляются совсем иные (по своей неясности, туманности) впечатления героя от настоящего. В приведённой выше пейзажной зарисовке уже присутствуют слова, которые подчёркивают, что архиерей воспринимает современную жизнь сквозь флёр, она для преосвященного неопределенна (возможно, уже не так важна). В таком случае гораздо большее значение в его сознании приобретают поражающие своёй яркостью воспоминания.

Нам кажется, что именно на этом контрасте изображения событий, относящихся к прошлому и настоящему, и построено произведение. Первые обнаруживают богатый эмоциональный смысл, в то время как события второго типа словно покрыты пеленой и *таят в себе противопоставление жизни*, её расцвету, идее развития. Такой контраст в изображении эпизодов порождает *ощущение разорванности*, хаотичности текста, посвящённого смерти.

«...помер дня за три до Успенья...» (10, 191).

«"А отец твой от какой болезни умер?" - "Папаша были слабые и худые, худые, и вдруг – горло. И я тогда захворала, и брат Федя. Папаша померли, дядечка, а мы выздоровели". У неё задрожал подбородок, и слёзы показались на глазах, поползли по щекам» (10, 197).

Данные предложения объединяет одно описываемое ими событие – смерть отца Кати. Сначала читателя знакомит с ситуацией Марья Тимофеевна. В данном эпизоде явление смерти получает глубокое осмысление видевшего жизнь человека, т.к. Катя ещё мала и сама не осознаёт, что, помимо большого потрясения, теперь семью ожидают постоянные лишения. Вероятно, взгляд девочки на ситуацию сложился под влиянием бабушкиной точки зрения. А в разговоре с Катей преосвященный спрашивает об этом событии и получает такой ответ: «Папаша были слабые и худые, худые, и вдруг – горло... Папаша померли, дядечка, а мы выздоровели» (10, 197).

Интересен ещё один контекст. В воспоминаниях о взрослой жизни героя встречаем: «Преосвященному медленно, вяло вспоминалась семинария, академия. Года три он был учителем греческого языка в семинарии, без очков уже не мог смотреть в книгу, потом постригся в монахи, его сделали инспектором. Потом защищал диссертацию. Когда ему было 32 года, его сделали ректором семинарии, посвятили в архимандриты, и тогда жизнь была такой лёгкой, приятной, казалась длинной-длинной, конца не было видно» (10, 192). Из текста видно, что герой пассивен по отношению к судьбе, т.к. его и «сделали», и «посвятили», или он по-христиански стремится жить по воле Божией. Но есть детали, указывающие на постепенное ухудшение его здоровья. Последнее предложение говорит об изменениях к худшему, об осознания героем движения жизни к финальной точке. Преосвященный сравнивает свой взгляд на конечность своего существования в молодости и более зрелое, трезвое отношение к ней сейчас. О пространстве можно сказать, что преосвященный, будучи отгороженным от всего мира монастырской стеной,

мечтает об открытом мире, с которым для героя ассоциируется молодость. Опять же в приведенном эпизоде встречаем яркие воспоминания прошлого. Им здесь соответствует ощущение свободы и лёгкости жизни, противопоставленные медлительности и вялости современного существования.

Своеобразна и речевая ситуация, характеризующая Сисоя. Он представлен читателю с точки зрения преосвященного Петра. О нём сказано, что о.Сисой умел вольно вести себя при архиереях, так как «... пережил их ...одиннадцать душ» (10, 195). Имеем дело с точкой зрения монаха на людей, с которыми он проводит часть своей жизни. Важно, что и в этой ситуации в рассказе уход воспринимается как обыденное событие, известная закономерность существования, а значит не воплощается в специальной, акцентированной форме.

Рассмотрим пример, связанный с моментом, когда герой находится в алтаре: «Вечером монахи пели стройно, вдохновенно, служил молодой иеромонах с чёрной бородой; и преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полунощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далёкое прошлое, в детство и юность, когда так же пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда инее было» (10, 195). Фразы ещё раз свидетельствуют о том, что впечатления настоящей жизни покрыты для преосвященного пеленой, дымкой, т.к. ни слова, ни песнопения богослужения не могут заставить архиерея думать о тематике службы. Это ещё раз доказывает существование у героя точки зрения на смерть, отличной от традиционного взгляда на неё духовенства. Он не чувствует раскаяния во грехах, не скорбит о них. Вершиной блаженства стало для героя погружение в прошлое, приносящее герою мир и покой. Воспоминания эти навеяны герою и молодостью служившего иеромонаха, и песнопениями, которые дороги ему, потому что переносят его в детство. Их содержание поможет раскрыть структуру идеи смерти в произведении.

В фабуле текста создается особый смысл, как бы призывающий читателя к сопоставлению последних дней жизни преосвященного Петра и евангельских событий страстной недели. Изображённое богослужение происходит во вторник вечером и посвящено предательству Иуды. В Евангелии это привело к смерти Спасителя, подобные размышления содержатся в песнопениях того дня, именно их слы-

шал преосвященный незадолго до своей кончины. Тема смерти звучит и в песне о Женихе, которого в тревоге ждет невеста, душа. Слова её восходят к евангельской притче о мудрых и неразумных жёнах и призывают невесту сохранять себя в чистоте до прихода Жениха. Эти песнопения близки преосвященному, т.к. соединяют настоящее с прошлым, по которому тоскует герой.

Создавая такие сцены, рассказчик активно использует различные временные категории: и прошлое (изображение воспоминаний), и настоящее (передача мыслей преосвященного в алтаре). Он сравнивает ушедшее с ожидаемой вечной жизнью после смерти, автор приводит его мысли в форме несобственно-прямой речи: «И, может быть, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далёком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает! Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно. Слёзы текли по лицу. Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но всё же не всё было ясно, чего-то ещё недоставало, не хотелось умирать; и всё ещё казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чём смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует всё та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» (10,195). Традиционно главной ценностью христианина является достижение Рая, а священнослужитель в «Архиерее» превыше жизни вечной ставит годы своей земной молодости. Изображается это с помощью образов академии и семинарии, которые стали местами, где персонаж провёл лучшие годы своей приближающейся к концу жизни. Тем самым автор добивается смещения акцента: из-за множества вставных эпизодов и неясности в изображении настоящего тема смерти звучит неочевидно, размыто, и в речи эта идея реализует себя как-то отстраненно.

Помимо мест, где бывает преосвященный, в тексте присутствует пространство, отмеченное знаками евангельского текста. Оно насквозь пропитано идеей смерти, потому что передает мысли о последних днях жизни Спасителя. Сюда относится проповедь в сионской горнице, Когда апостолам даётся заповедь о любви, они узнают о предательстве, смерти и скором воскресении. Тут может быть упомянута и молитва Христа в Гефсиманском саду о том, чтобы миновала Его эта чаша страданий. Скажем и о судах у Анны и Каиафы, и о распятии на Голгофе, приведшем к смерти человеческой природы, и о положении во гроб в пещере Его тела и воскресении. На богослужениях недели постоянно напоминаются реалии евангельского пространства, постоянно

свидетельствуя об понятии смерти. То же самое можно сказать и о времени в произведении. Рассказчик много раз обращает внимание читателя на то, что всё это происходит в страстную седмицу.

Важно упоминание о кануне вербного воскресения, о всенощной во вторник. Эта служба посвящена событию среды – предательству Иуды. Конечно, в таком богослужении присутствует идея смерти вследствие предательства. Но автор не раскрывает эти возможные аллюзии, и образ героя оказывается «окружённым» своеобразной лексикой. В какой–то момент преосвященного зовут к «страстям господним», т.е. к страданиям Иисуса, памяти которых посвящена этой недели. Последние слова указывают на специфику языка богослужений, который является элементом лингвистической ткани нашего текста. Сюда может быть отнесено и слово «всенощная», служба, которая происходит вечером накануне праздника. Или слово «проскомидия» – служба, посвящённая тайной вечери, на которой поминаются и живые и мёртвые. Тайная вечеря – момент, когда Христос претворил хлеб и воду в Свои Тело и Кровь. Подобная лексика в произведении возникает при описаниях богослужений или монастырского быта. К примеру, чёрная шапочка о.Сисоя называется «скуфьёй». В основу этого языка положен церковнославянский, и он не претерпевает изменений уже много веков.

Можно сказать, что композиция «Архиерея» использует пласт богослужебной лексики, вплетённый в общую канву произведения, как текст в тексте. Быть может, на фоне евангельского хронотопа особым образом освещаются последние дни жизни и смерть героя, и это придаёт произведению специфический контекст? Однако автор прямо ничего не называет.

По сюжету можем сказать, что развитие болезни происходит на протяжении всего повествования и местом действия является монастырь или храм: «Преосвященный посидел немного в гостиной, раздумывая и как бы не веря, что уже так поздно. Руки и ноги у него поламывало, болел затылок. Было жарко и неудобно» (10, 188). Видим, как болезнь героя сказывается на его душевном состоянии: «И теперь, когда ему нездоровилось, его поражала пустота, мелкость всего того, о чём просили, о чём плакали; его сердили неразвитость, робость; и всё это мелкое и ненужное угнетало его своею массою, и ему казалось, что теперь он понимал епархиального архиерея, который когда-то, в молодые годы, писал "Учения о свободе воли", теперь же, казалось, весь ушёл в мелочи, всё позабыл и не думал о боге» (10, 194). Но

автор даёт нам понять, что состояние героя ухудшается: «Он не мог говорить и, как казалось ему, не мог бы уже стоять. Когда он укрывался одеялом, захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешёвых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха. Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!» (10, 199). Это происходит в комнате преосвященного. Телесная болезнь архиерея ассоциируется у него с физической несвободой, рождает желание сменить пространство, расширить его. По-видимому, «заграница» символизируется в сознании героя с белой церковью, шумом теплого моря, просторной квартирой со светлыми и высокими комнатами. Кажется, пространство жизни преосвященного на Юге представляет собой полную противоположность существованию под низкими потолками в тяжком монастырском запахе. Состояние героя ухудшается, при этом настоящее отходит в его сознании на задний план, он воспринимает его всё хуже, всё туманнее. Об этом свидетельствуют такие слова как «ему казалось, кажется».

Непосредственно смерть в произведении не изображается, но читатель имеет дело с взглядом Кати на ситуацию: «Катя, бледная, суровая, стояла возле и не понимала, что с дядей, отчего у бабушки такое страдание на лице, отчего она говорит такие трогательные, печальные слова» (10, 200). Опять же не встречаем в детском взгляде на смерть глубокого осмысления. Однако далее следуют ощущения архиерея в данный момент: «А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идёт по полю быстро. Весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен тетерь, как птица, может идти, куда угодно!» (10, 200). Со смертью к преосвященному приходит ощущение свободы, радости, и во время встречи с ней его влечёт детство, которое в произведении освещается только позитивно. Упомянуто, где и когда мать узнала о кончине сына: «...а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить» (10, 200). Так представлена пространственная и временная точка зрения Марии Тимофеевны в момент сообщения ее об упокоении архиерея. По всей вероятности, имеет значение и ситуация называния. В повествовании мать героя называется «матерью» или «Марией Тимофеевной». И есть исключения, когда она именуется «старухой». Первый такой

случай связан с моментом неузнавания матери архиереем в храме: «А тут еще вдруг, точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже девять лет, или старуха, похожая на мать, и, принявши от него вербу, отошла и все время глядела на него весело, с доброй, радостной улыбкой, пока не смешалась с толпой» (10, 186). Подобные слова («сон», «бред», «показалось») вновь подчёркивают, что архиерей воспринимает настоящее сквозь пелену, оно для героя безлико. Это наименование может свидетельствовать о точке зрения незнакомого ей человека. Второе подобное называние встречаем в момент сообщения Марии Тимофеевне о смерти сына. И тогда мать представлена здесь призму сознания посторонних ей людей, а для них она просто «старуха». К проблеме воплощения идеи смерти в хронотопе произведения, конечно, относится *стирание* в координатах рассказа точки зрения персонажа. Такая деталь может свидетельствовать о том, что смерть преосвященного теперь уже остаётся для рассказчика и читателя фактом чужой жизни.

В настоящем времени повествуется о посмертной памяти умершего: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живёт теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинам, тот начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь , что ее не поверят… И ей в самом деле не все верили» (10, 201). Из этих слов видим, что по кончине героя мать его сильно удаляется от повествователя в пространстве. Вероятно, такое удаление связано уходом человека, любящий взгляд которого представлялся читателю раньше. С точки зрения пространства отметим опять наименование Марии Тимофеевны «старухой». Но в эпизоде встречаем описание её точки зрения на сына–архиерея. Повествование о нём следует в рассказе Марии Тимофеевны за описанием жизней детей и внуков, и говорит она в подобных случаях: «робко, боясь, что ей не поверят». Всё сказанное показывает ощущение своей отстранённости по отношению к преосвященному, мать не воспринимает героя как сына, исключая детство и момента перед смертью персонажа. Ведь только в детских воспоминаниях (настоящая жизнь) и перед его смертью (настоящий конец существования) мать именует его Павлушей.

Важен момент переплетения прошедшего и настоящего: «На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катанье на рысаках одним словом, было весело, всё благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем» (10, 201). Здесь описано пространство после ухода из него героя, и мы видим, что смерть не способна изменить это пространство и в будущем: «...никто не вспоминал. А потом и совсем забыли», «...мать покойного», «...у неё был сын архиерей» (10, 201).

В этой статье мне хотелось показать, какое воплощение имеет понятие смерти в произведении. Идея смерти характеризуется разными элементами композиции: хронотопом, характеристикой героя, раздробленностью рассказа на эпизоды, где присутствует упоминание этого понятия. Вначале смерть упоминается как обыденный факт из чужой жизни. А затем, когда она со всей очевидностью проступает в тексте как основная ситуация изображения, как главная тема произведения, мы должны как представляется, ждать изменения мелодики рассказа, возникновения особенных акцентов. Но этого не происходит: смерть преосвященного Петра остаётся теперь уже для рассказчика и читателя не просто фактом чужой жизни. Смерть изображена в «Архиерее» (и, самое важное, представлена в речевом плане) как что-то естественное и потому, возможно, создает эффект стихающей мелодии (а не какого-то торжественного гимна).

Людмила Лапонина
(Москва)

Прием остранения в рассказах А.П.Чехова о детях

Остранение — термин, введенный В.Б.Шкловским в статье «Искусство как прием» (сб. «Поэтика», Пг., 1919). Шкловский так определяет прием остранения: «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „видения“ его, а не „узнавания“». Это особое восприятие создается «за-

труднением формы» художественного произведения. В качестве примера остранения Шкловский приводит описание оперы из «Войны и мира». «Прием остранения у Л.Н.Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах»[1].

Прием остранения имеет своей целью «вывод вещи из автоматизма восприятия». Это представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые.

Остранение в эпическом произведении часто мотивировано введением рассказчика, *точка зрения* которого заведомо не совпадает с авторской.

К персонажам, для которых необычный взгляд на вещи характерен и даже неизбежен, относятся дети. Не выделяя для себя отдельно «детской» темы, А.П.Чехов, вслед за Л.Н.Толстым, С.Т.Аксаковым и другими, ввел ребенка в круг своих персонажей. Наиболее активно Чехов писал рассказы о детях во второй половине восьмидесятых годов: «Детвора», «Ванька», «Событие», «Кухарка женится», «Беглец», «Дома», «Гриша», «Мальчики», «Спать хочется» и другие (часть их вошла в сборник «Детвора», 1889).

Особенности детского восприятия проявляются на всех уровнях художественного текста. Начнем с изображения *времени* и *места (пространства)* действия. Время и пространство – координаты мира произведения, и важно, кто и как сообщает о них читателю.

Во-первых, пространственно-временные координаты, сама система отсчета персонажа-ребенка может не совпадать с привычной, «взрослой». В рассказе «Событие» (1886) течение времени измеряется так: «утро», «перед самым обедом», «за обедом», «после обеда», «вечером». Временные отрезки называются не по часам, а так, как очевидно для ребенка (персонажам рассказа 4 и 6 лет). И для сравнения есть один случай, когда один и тот же промежуток времени называется и ребенком («то время, когда папа усядется играть в винт») и взрослым героем (мать, говоря о том же самом моменте, восклицает: «Дети, уже десятый час!»).

---

[1] *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 15-16.

Во-вторых, описания, как правило, не существуют отдельно от восприятия ребенка. Поэтому время и пространство воспринимается оценочно, *хронотоп* может быть *добрым* и *злым*, *своим* и *чужим*, *светлым* и *темным* (в прямом и одновременно в переносном смысле), *идеальным* (существующем в мечтах) и *реальным*; часто эти признаки совмещаются. В рассказе «Ванька» деревня воспринимается как *доброе* и *светлое* время-пространство. В речи, формально принадлежащей повествователю, передана точка зрения героя, воспоминания Ваньки о деревне: «Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, деревья, посеребренные инеем, сугробы. Все небо усыпано весело мигающими звездами, и Млечный Путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потерли снегом». Этот пейзаж противопоставлен *темной* мастерской сапожника. Из текста ясно, что мальчику в деревне нет места, что его спровадили в город. Но Ванька этого не понимает, он еще несмышленыш, пишущий «на деревню дедушке».

В рассказе «Мальчики» книжная мечта торжествует над привычным семейным уютом: ведь читатели в самом романтическом возрасте («второй класс гимназии») и представляют себе Америку, путь к ней по Майн Риду («Добывать же себе пропитание можно охотой и грабежом»). А у семилетнего Пашки («Беглец»), попавшего в больницу, желания меняются быстро, под влиянием последнего впечатления. Обещание доктора показать «живую лисицу» побуждает его спокойно остаться в больнице; после «жирных щей» он решает, что «доктору живется очень недурно», а под влиянием ночным страхов он решает сбежать из полюбившегося сначала места.

Хорошо передает детскую точку зрения соотношение «крупного» и «общего» планов. Так, в рассказе «Детвора» подробно описан только обеденный стол, за которым дети играют в лото; все остальное лишь намечено. А в рассказе «Кухарка женится» при описании свадьбы больше всего внимания уделено «мальчику Фильке», а не молодоженам: «Кухня битком была набита народом. Тут были кухарки со всего двора, дворник, два городовых, унтер с нашивками, мальчик Филька… Этот Филька обыкновенно трется около прачешной и играет с собаками, теперь же он был причесан, умыт и держал икону в фольговой ризе».

Однако важно не только выбрать реалии, но и слова, которые их обозначают. Характерно употребление *«детских» номинаций,* фра-

зеологической точки зрения ребенка. Преимущественно это перифразы. Даже название может подчеркивать повествование с точки зрения ребенка («Кухарка женится»). В рассказе «Детвора» упомянут «тот старый офицер, который ездит на маленькой серой лошади». А в «Грише» нянин знакомый назван «высоким человеком со светлыми пуговицами» (и другой его характеристики не дается). Внимание обращено на что-то незначительное для взрослого, но важное для ребенка. Иногда повествователь использует и «детскую», и обычную номинации, обнажая прием. Много двойных номинаций в «Грише». При описании дома каждая комната сначала называется на языке трехлетнего Гриши, и только затем появляется привычное слово: «четырехугольный мир, где в одном углу стоит его кровать...» – «детская», «пространство, где обедают и пьют чай» – «столовая». После того, как дан код, как следует понимать «детские» обозначения пространства, остаются только они (без «взрослых» дуплетов): «комната, где стоят красные кресла» (очевидно, это гостиная), «за этой комнатой есть еще другая, куда не пускают и где мелькает папа» (кабинет отца). Отсутствие дуплета принуждает читателя к переводу детских описаний на язык взрослых.

Детская речь неоднородная, часто она кривое зеркало взрослого языка. У Ваньки Жукова («Ванька») – неграмотная речь («она взяла селедку и ейной мордой начала меня в харю тыкать», «когда ребятенок ихний плачет»). У Алеши («Житейская мелочь»), наоборот, литературный стиль («Ведь мама, в сущности, никогда не бывает здорова»). Персонажи «Мальчиков» говорят книжным языком («А в Калифорнии вместо чаю пьют джин», «Когда стадо бизонов бежит через пампасы, то дрожит земля...», «Монтигомо Ястребиный Коготь»). Так утрируются особенности чужой речи, происходит остранение речи взрослых. Скажем, фраза вроде «добрейший человек!» в речи взрослого ощущается как вполне нормальная, а когда то же самое говорит восьмилетний ребенок о своем отце, становится заметна ее неестественность и вычурность.

Таким образом, при изображении мира произведения в рассказах о детях Чехов выбирает детскую точку зрения, описывает его глазами ребенка. В результате мир остраняется, перестает быть привычным. Например, в рассказе «Детвора» копейка оказывается дороже рубля, к тому же сама ценность денег условна («возле них валяются копейки, потерявшие свою силу впредь до новой игры»). Автор указывает на эту условность, ссылаясь на детское восприятие.

Кроме того, в рассказах передано, как дети воспринимают взрослых, их отношения, события взрослой жизни. Когда автор строит свое повествование, перед ним открыты две возможности: он может вести описание с ссылкой на то или иное индивидуальное сознание, то есть использовать какую-то заведомо *субъективную* точку зрения, – или же описывать события по возможности *объективно*. Иначе говоря, он может оперировать данными какого-то *восприятия* или же известными ему *фактами*[1]. В рассказах о детях Чехов, как правило, выбирает первую возможность – в основном события описаны так, как их видит ребенок. Например, в рассказе «Кухарка женится» сватовство и свадьба описана глазами семилетнего Гриши. Автор как бы ссылается на уровень восприятия ребенка. Сватовство характеризуется как «нечто, по его мнению, необыкновенное, доселе не виданное», хотя из текста рассказа известно, что мать Гриши до этого неоднократно выдавала замуж и женила прислугу аналогичным образом. Причем само сватовство описано в той мере, в какой его подсмотрел Гриша («Что дальше говорилось, Гриша не слышал. Подошла к двери мамаша и послала его в детскую учиться»). Кроме того, все персонажи рассказа описаны только внешне, с позиции стороннего наблюдателя: «лицо у няньки было серьезно», «Пелагея заморгала всем лицом и заревела». Любопытно, что почти не говорится о внутреннем состоянии всех взрослых героев, об их переживаниях, а если оно и дано, то приблизительно, с оговорками: «лицо ее было красно и *словно* испугано», «ее, *очевидно*, тяготило одиночество». В то же время внутренний мир Гриши дан детально, приведены его размышления о женитьбе («Не понимаю, зачем это жениться?»), его мысли, комментирующие описываемые события, даже сон.

Таким образом, персонаж-ребенок описан изнутри с «психологической» точки зрения, даны его мысли и переживания, а остальные герои показаны только внешне, со стороны. Следовательно, автор отождествляет себя с ребенком, вживается в его образ, и все действующие лица изображены через его восприятие. Но одновременно – уже через сам прием остранения – намекается на несоответствие этого восприятия норме, т.е. пониманию явлений взрослыми людьми.

В результате этого можно говорить о комизме. Естественно, что кругозор ребенка ограничен, и его понимание действительности не

---

[1] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб, 2000. С. 138.

совпадает со взрослым видением мира. Поэтому когда автор при изображении мира дает только детское восприятие, не соответствующее норме, возникает комический эффект. В том же рассказе «Кухарка женится» Гриша интерпретирует свадьбу как насилие над кухаркой, жалеет ее («Бедная! Плачет теперь где-нибудь в потемках!»). А в «Грише» мальчик рассуждает, что «мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста». Это свидетельствует о том, что такие рассказы ориентированы скорее на взрослого читателя, который видит разницу между привычным восприятием мира и видением ребенка в этих рассказах, понимает, например, что письмо «на деревню дедушке» дойти не может (чего, разумеется, не знает Ванька Жуков).

В общих чертах можно сказать, что для рассказов о детях характерно «объективное повествование», к которому Чехов переходит во второй половине 1880-х гг., что проследил А.П.Чудаков в книге «Поэтика Чехова"[1]. Объективное повествование состоит из речи нейтрального рассказчика и речи, насыщенной лексикой и фразеологией героя. Нет оценок рассказчика, текст наполнен эмоциями и субъективными оценками персонажей. Широко представлен прием «цитирования» слов из прямой речи персонажей, здесь это использование «детских номинаций». В целом это отвечает основному принципу поэтики Чехова – изображению мира через конкретное воспринимающее сознание.

Как отмечает Чудаков, в творчестве Чехова наиболее частым является повествование, где описание дано не с точки зрения всеведущего автора-повествователя, а «привязано» к одному из персонажей. Психологию главного героя повествователь изображает, непосредственно проникая внутрь его сознания, чувства остальных персонажей – только через внешние проявления, так, как мог видеть главный герой. Повествователь исключает себя как самостоятельный воспринимающий субъект, ссылаясь на чужое восприятие, стремясь к объективной позиции.

Таким образом, рассказы о детях – один из ярких примеров изображения действительности через восприятие героя. А так как восприятие героя не совпадает с привычным, то можно говорить о приеме остранения. Мир произведения изображен с необычной точки зрения, что соответствует задаче, о которой писал Шкловский –

---

[1] *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

«дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание». В данном случае это мотивировано тем, что ребенок (особенно маленький) видит мир по-другому, еще не опираясь на общепринятые нормы и условности, только открывает его для себя. И читатель как бы приглашается исследовать мир вместе с ребенком, видеть в обычном непривычное и новое.

В результате остранение возникает на всех уровнях текста: называние реалий, система пространственно-временных координат, изображение персонажей, отбор деталей, общая оценка сюжетных ситуаций.

Марина Жердева, Петр Долженков
(Москва)

О чеховских рассказах о детях

«Детская тема возникает у Антоши Чехонте с первых его литературных шагов. «Каникулярные работы Наденьки N» – четвертый текст в его собрании сочинений, написанный в дебютном 1880 году. «После театра» появляется в 1895 году. Пятнадцать лет из чеховских писательских двадцати пяти», – пишет И.Н.Сухих[1]. Известный исследователь верно оценивает важность для Чехова детской темы, но он не вполне прав в определении хронологических рамок этой темы. Образы детей и тема детства занимают большое место в раннем периоде творчества писателя, точнее – в 1883-1888 годы. Последние произведения Чехова о детях – это «Спать хочется» и «Степь», опубликованные в начале 1888 года. Рассказ «После театра» нельзя причислять к литературе о детях, так как героине уже шестнадцать лет и ее рассуждения о любви и персонажах «Евгения Онегина» не воспринимаются как детские.

После 1888 года Чехов не написал ни одного произведения, в котором образ ребенка имел бы большое значение, более того, в зре-

[1] *Сухих И.Н.* Благослови детей и зверей («Детский» Чехов) // Чехов А.П. Детские рассказы. СПб., 1998. С. 290.

лом периоде творчества писателя образов детей просто мало. В чеховском творчестве произошел довольно резкий перелом по отношению к детской теме. Чем он объясняется?

Молодому человеку более всего свойственно жить настоящим и мыслями о будущем, молодость редко вспоминает, а о детстве – менее всего. Но с возрастом человек все более начинает ощущать свою жизнь как единое целое, корни которого уходят в его детство; обретая зрелость, человек все чаще вспоминает начальные этапы своей жизни. Именно на начало зрелого периода жизни и творчества Чехова пришелся его отход от литературы для детей и детской темы.

Детство писателя было нелегким, он его не любил (практически в каждой работе о детстве Чехова приводятся слова «в детстве у меня не было детства», «маленькие каторжники» и т.д.). Более того, многое негативное в своей личности писатель осознавал как приобретенное в детстве, о чем можно судить на основании известного сюжета, предложенного Чеховым А.С.Суворину. В этом сюжете молодой человек (явно, что писатель имел в виду самого себя) «выдавливает из себя по каплям раба», избавляясь прежде всего от того, что он приобрел в детстве (П 3, 133). Это письмо Суворину Чехов написал примерно через одиннадцать месяцев после окончания своего последнего произведения («Степи»), в центре которого находится образ ребенка и которое тесно связано с детскими воспоминаниями самого автора.

Отрицательное отношение к своему детству и эмоции, которые он стал переживать острее, с ним связанные, мы полагаем, и привели к отказу Чехова от детской темы. Видимо, ему было психологически тяжело писать о детях, поскольку любое детство он невольно ассоциировал со своим собственным. (Потому представляется не случайным то, что в предпоследнем своем произведении о ребенке, в «Спать хочется», Чехов изобразил тяжкие страдания девочки, а продолжение «Степи» так и не написал.) А в дальнейшем к этим переживаниям добавилось и сознание того, что он смертельно болен, холост, и своих детей у него, вполне возможно, и не будет.

Но попытки написать произведение для детей писатель не оставил и в 1895 году создал рассказ «Белолобый», который, правда, к удачам писателя отнести никак нельзя. Летом того же года редактор журнала «Детский отдых» Я.Л.Барсков в своем письме просил Чехова дать «что-нибудь» в 1896 г. Чехов ответил на эту просьбу с редким для него опозданием – через два месяца: «Если случайно напишу что-нибудь подходящее для детского чтения, то пришлю, но это

«случайно» случается со мною очень редко, раз в пять лет» (П 6, 75). В этот двухмесячный промежуток Чеховым был написан «Шульц», отрывок из неоконченного произведения, которое, как мы думаем, должно было стать третьим рассказом писателя для детей. Толчком к началу работы над ним и послужило письмо Я.Л.Барскова.

«Шульц» не был окончен. На наш взгляд, это произошло потому, что Чехов увидел, что у него не получается произведение для детей, вместо него он создает текст, ориентированный на взрослого читателя.

Это действительно так. Первое и ряд последующих предложений отрывка – слишком длинные и синтаксически сложные конструкции, которые трудны для детского восприятия. Для детей нужно писать проще. А последнее предложение явно адресовано сознанию взрослого: «Сколько мог взять сапожник за эти калоши, и думал ли он, когда шил их, что они будут так хорошо выражать характер человека, который их теперь носит?» (9, 343). Главное же – несмотря на то, что все в тексте изображается с точки зрения мальчика, ряд фрагментов текста передает тонкие и сложные ощущения, мало доступные ребенку.

Можно предположить, что, когда Чехов предназначал свои произведения о собаках детям, он успешно с ними справлялся, но когда он решил написать рассказ для детей о ребенке, ему пришлось оставить начатую работу.

«Шульц» подтверждает нашу мысль о том, что, когда Чехов начинал писать о детях, детская тема неизбежно ассоциировалась у него с собственным детством. Комментатор девятого тома ПССП Чехова Э.А.Полоцкая отмечает: «Описание длинной грязной дороги в гимназию совпадает с воспоминаниями родных Чехова о Таганроге (вплоть до детали: «высокие кожаные калоши», обладателями которых были немногие зажиточные таганрожцы…). <…> Страх маленького гимназиста перед строгим учителем восходит также к детским годам Чехова» (9, 537).

Чеховские рассказы о детях исследовались в большинстве случаев изолированно от основного корпуса прозы писателя. Но между произведениями Чехова о детях и взрослых нет непроходимой пропасти, и в рассказах о детях присутствуют темы, мотивы и проблемы, характерные для Чехова в целом. Это мы и постараемся продемонстрировать во второй части нашей статьи.

Начнем с рассказа «Дома» (1887). Прокурор узнает, что его сын два раза курил, и начинает размышлять о том, что делать. Он отвергает телесные наказания, убежденный в том, что ребенок должен воспринимать «добрые начала не из страха, <…> а сознательно» (6, 101).

Сначала прокурор пытается воздействовать на мальчика нравственной проповедью, а затем старается убедить его в том, что курение вредно, с помощью логических доводов, но ни проповедь, ни доводы не оказывают никакого воздействия на сына.

Проблема воздействия на другого человека, проблема нравственного поучения и проповеди в конце 80-х годов ставятся Чеховым и в других произведениях. В рассказе того же года «Без названия» настоятель монастыря с негодованием рассказывает монахам о тех греховных соблазнах, с которыми он столкнулся в городе. Его обличительная проповедь имела прямо противоположный результат: когда он на следующий день проснулся, оказалось, что все монахи убежали в город.

«Без названия» – небольшой рассказ, а более обстоятельно проблему воздействия на другого человека Чехов ставит в повести «Огни» (1888). В ней инженер Ананьев пытается доказать вредность и безнравственность философии пессимизма студенту Штенбергу. Сначала, как и прокурор в рассказе «Дома», Ананьев приводит логические аргументы против философии пессимизма, совмещая их с нравственной проповедью, но они оказываются безрезультатными. В конце повести Ананьев склонен согласиться с оппонентом в том, что «словами можно доказать и опровергнуть все, что угодно» (7, 138). И этот вывод инженера перекликается с резюме прокурора: «Логикой же и моралью ничего не поделаешь» (6, 101).

Отец приходит к осознанию того, что душа Сережи – особый мир со своими логикой, ценностями и эмоциями, и перед ним встает проблема, как воздействовать на этот «иной мир», как добиться взаимопонимания.

Проблема взаимопонимания людей различных сословий, социальных групп, уровней интеллекта и образования и т.д. – одна из важнейших проблем для Чехова. В раннем периоде творчества главными произведениями, посвященными этой проблеме, стали «Злоумышленник» (1885), в котором Денис Григорьев своей непосредственностью и простодушием напоминает ребенка, и «Враги» (1887). В обоих рассказах персонажи не могут понять друг друга.

В рассказе «Дома», написанном вскоре после «Врагов», прокурор находит разрешение проблемы взаимопонимания: нужно, отчасти отказавшись от своего «я», проникнуться внутренним миром ребенка: «...недостаточно подтасовываться под его язык, но нужно также уметь и мыслить на его манер. <...> Потому-то матери незаменимы при воспитании, что они умеют заодно с ребенком чувствовать, плакать, хохотать...» (6, 102). В конце произведения отец рассказывает мальчику наспех сочиненную сказку о том, как единственный сын старого короля с детства курил и от этого умер в двадцать лет. Сострадая несчастьям старика и понимая, что подобное из-за него может произойти и с его отцом, Сережа решает: «Не буду я больше курить...» (6, 105). И.Н.Сухих, осмысляя финал, пишет: «Просто сказка – один из способов установить контакт с детским миром, пользуясь его собственным языком и ценностями»[1]. Но такая трактовка сужает смысл произведения, поскольку в ней не учитывается, что пораженный неожиданным успехом прокурор, имея в виду уже и взрослых, задается вопросом, почему же «мораль и истина», поданные в художественной форме, легко усваиваются людьми, в то время как иные средства воздействия мало эффективны.

В этом произведении искусство выглядит как универсальное средство общения и взаимопонимания между людьми[2].

Но в законченной в следующем году повести «Огни» дело обстоит иначе. Ананьев, оставив проповедь, рассказывает историю с Кисочкой, которую он характеризует как «целый роман с завязкой и развязкой». Но эта попытка воздействовать на Штенберга с помощью искусства[3] тоже оказалась безрезультатной, и Ананьев должен был признать, что к убеждениям можно прийти только на основе личного опыта и страданий, а воздействия на человека извне боль-

---

[1] *Сухих И.Н.* Сборник «Детвора» // Сборники Чехова. Л., 1990. С. 83.

[2] В рассказе «Дома» в противопоставлении прокурором «логике и морали» образного воздействия на ребенка можно видеть еще одно проявление влияния на Чехова трактата Г.Спенсера «Воспитание умственное, нравственное и физическое», в котором английский философ, отрицая общепринятый метод обучения, согласно которому детям следует представлять истину в абстрактной или отвлеченной форме, предлагает новый метод определенного или наглядного представления предметов. (О влиянии на Чехова трактата Г.Спенсера в эпоху написания «Огней» см.: *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 61-62.)

[3] Такой смысл в истории с Кисочкой видит В.Я.Линков, и мы с ним вполне согласны. См.: *Линков В.Я.* Художественный мир прозы Чехова. М., 1982.

шого значения иметь не могут. Очевидно, что в данном случае автор солидарен со своим героем.

Таким образом, рассказ «Дома» – один из этапов размышлений Чехова о возможности взаимопонимания между людьми, о проблеме воздействия на другого человека.

В 1887 году Чехов пишет рассказ «Мальчики», в котором повествуется о том, как, начитавшись приключенческой литературы, два гимназиста задумали бежать в Америку – романтический мир индейцев, сражений, охоты на бизонов и т.п.

Мечта мальчиков об ином мире себе соотносима с мечтой чеховских персонажей об иной жизни. Страдающий в серой, однотонной, пошлой и грубой жизни, чеховский герой мечтает об иной, яркой, полноценной и полнокровной жизни. Символом этой мечты стало «в Москву!» трех сестер в одноименной пьесе. Эта мечта связывается в творчестве писателя с темой ухода.

Примерно в то же время, что и рассказ «Мальчики», Чехов пишет два ярких произведения на ту же тему из взрослой жизни. Это рассказы «Мечты» (1886) и «Воры» (1890).

В первоначальном варианте «Мальчиков» мечта гимназистов не осуществлялась: девочки их выдали, побег не состоялся. В рассказе «Мечты» мечты тщедушного, болезненного бродяжки о той вольной жизни, которая его ждет в Сибири, явно утопичны – скорее всего, до Сибири он просто не сможет дойти. К тому же жизнь вольная в суровом крае с необозримыми просторами явно не по плечу герою рассказа. Он мечтает о том, что категорически не соответствует его возможностям.

Точно так же мечтают мальчики о жизни среди бескрайних просторов Америки и среди индейцев, которая, по крайней мере пока, им явно не под силу.

В первоначальном варианте рассказа «Воры» фельдшер Ергунов видит конокрадов и воспринимает их жизнь как мир ярких страстей, силы и удали, столь контрастный его серой, одноцветной жизни, и он завидует этому миру.

Как и в рассказе «Мальчики», в «Ворах» герой мечтает об иной жизни, и эта жизнь предстает с яркой романтической окраской. Но если фениморкуперовская мечта мальчиков не вызывает осуждения, то притягательность для Ергунова разбойничьей романтики, его зависть к Мерику подаются Чеховым с негативной окраской.

Творчество Чехова наиболее пессимистично в 80-е годы, но с течением времени пессимизм все более смягчался.

Если герои писателя, страдая в пошлой действительности и мечтая об иной жизни, никак не могут «бросить все» и уйти, что представляется им необходимым условием для начала новой жизни, то героиня последнего рассказа «Невеста» смогла порвать с обывательским окружением и «уйти».

Смена настроений Чехова сказалась и на изменениях, которые он внес в рассказ «Мальчики», когда готовил его публикацию в составе своего Собрания сочинений. Писатель изменил финал: Володя и Чечевицын совершили побег, но на следующий день они были найдены и возвращены домой.

Параллель между «Невестой» и «Мальчиками» в окончательной редакции очевидна: Надя Шумина, осознавшая пошлость окружающей жизни, смогла порвать с ней и бежать в Петербург, в иную жизнь, накануне свадьбы – мальчики тоже смогли претворить свою мечту в практические действия, а то, что побег в их возрасте никак не мог быть успешным, – зависело не от них, и не это главное.

Отметим также, что довольно частая в рассказах Чехова о детях тема взаимного непонимания между детьми и взрослыми (например, в рассказах «Событие» и «Гриша») есть часть более общей чеховской темы непонимания людьми друг друга.

В последнем произведении писателя о ребенке, в «Спать хочется», на первый план выходит столь важная для Чехова гносеологическая проблематика, которая была проанализирована В.Б.Катаевым[1], а позднее П.Н.Долженковым[2]. А в рассказе «Ванька» (1886) тема одиночества человека имеет общее с аналогичной темой в «Тоске»: вопль души страдающего ребенка принципиально не может дойти до адресата («на деревню дедушке»), как и рассказ Ионы в «Тоске» принципиально не может «дойти» до адресата – лошади.

Итак, мы показали, что в рассказах о детях 80-х годов писатель нередко ставит те же проблемы, освещает те же темы, что и в произведениях о взрослых.

---

[1] *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 59, 61, 63.
[2] *Долженков П.Н.* Указ. соч. С. 64-65.

Нина Грицай
(Тверь)

«Точки зрения» в рассказе А.П.Чехова «Ведьма»

Как известно, одна из характерных черт чеховских рассказов заключается в особой манере повествования, при которой авторская позиция не выражается прямо; для достижения этого автор прибегает к особого рода системе «точек зрения». Выявление каждой такой «точки зрения» непосредственно связано со способом передачи «чужой речи». Передача текста персонажа может осуществляться в виде прямой и косвенной речи или более глубокого проникновения сознания персонажа в текст повествователя, которое приводит к явлениям текстовой интерференции (свободная косвенная речь, несобственно-прямая речь, несобственно-авторское повествование)[1]. Наша задача – выявить присутствие сознания персонажей в тексте повествователя на примере рассказа «Ведьма».

Уже заглавие рассказа во многом эксплицирует «точку зрения» персонажа, дьячка Савелия Гыкина. Ведьма – это то, как он видит свою жену. Но в данном случае «точка зрения» персонажа вводится не прямо, а через авторское слово, ведь чаще всего заглавие произведения является реализацией позиции автора. Кроме того, то, что в названии рассказа эксплицируется «точка зрения» дьячка, становится понятным только после прочтения рассказа, то есть заглавие и текст взаимодействуют, дополняют друг друга. Между тем, даже такое заглавие не означает полного отсутствия авторской оценки, скорее, наоборот. Как субъект сознания, формирующий художественный текст, автор намеренно помещает в заглавие позицию дьячка, а значит, это и есть авторская концепция. С одной стороны, название акцентирует внимание на особенностях мироощущения дьячка, на причинах, заставляющих считать свою жену ведьмой. «Заглавие играет особую роль в готовности читателя к восприятию текста: оно служит соединительным звеном

---

[1] См.: *Изотова Н.В.* О внутренней речи в монологах и диалогах прозы А.П.Чехова. // Филологический вестник Ростовского государственного университета №2 2004; *Моргулева О.М.* Формы авторского повествования в прозе А.П.Чехова конца 80-х – 900-х гг: Автореф. … дис. канд. филол. наук: Моск. педагогич. гос. ун-т. М., 2005; *Скибина О.М.* Прямая речь как способ выражения авторского сознания в повествовании А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999.

<…> между читателем и текстом»[1], следовательно, читатель оказывается на позиции персонажа, «точка зрения» которого служит отправным моментом последующего читательского восприятия. Вместе с тем, заглавие, как выясняется при соотнесении его с текстом, выражает авторское ироничное отношение к дьячку и симпатию к героине.

На важность выражения «точки зрения» дьячка указывает и организация пространства в рассказе. Жизненное пространство Савелия Гыкина четко определено уже в первом абзаце: оно ограничено церковной сторожкой, стоящей посреди поля. Поле – это внешний мир, от которого сторожка отгорожена оградой: «…его сторожка врезывалась в ограду» и имела единственное окно, выходящее в поле. Обитатели сторожки, в результате, оказывались изолированы от внешнего мира, и только окно и дверь связывают миры внутренний и внешний. В комнате сторожки дьячок создает еще одно свое пространство – постель. Однако даже в постели дьячок пытается ограничить свое пространство – прячется под одеяло: «сбросил с себя руками и ногами одеяло» «укрылся одеялом», «заворочался под одеялом», «бормотал…под одеялом», «не успел укрыться одеялом», «высунул голову из-под одеяла». Как в начале рассказа, так и в финале дьячок лежит в постели; более того, и на протяжении всего произведения дьячок покидает кровать лишь однажды. Вся его деятельность сосредоточена около постели: «стал в постели», «спрыгнул с постели», «сполз на животе с постели», «подпрыгнул два раза перед постелью, повалился на перину». На желание дьячка ограничить пространство указывает и его положение на кровати: дьячок тянется к стенке («придвинулся к стенке», «повернулся к стене», «лег к стенке»).

«Точка зрения» персонажа реализуется не только в пространстве рассказа. Так, сравнение лексики, используемой для описания метели, создания портретной характеристики героя, и речевых оборотов, употребляемых персонажем, позволяет предположить, что изображенная в рассказе непогода тоже представляет «точку зрения» дьячка. Так, в описании метели встречаем обороты больше свойственные дьячку, чем автору: «в поле была сущая война», «кто кого сживал со света», «ради чьей погибели заварилась в природе каша», «возня за окном». «Точка зрения» персонажа маркируется в повествовании определенными словами и оборотами: «он слушал…». Непогода понимается главным героем как война, идущая во внешнем, чужеродном мире, и готовая пройти

---

[1] *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: Онтология и поэтика: Автореф. … дис. канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 14.

через «границу» в сторожку. Этим оправдывается использование слов с негативной коннотацией при изображении метели: «сживал», «погибели», «неумолимый», «зловещий гул», «злобно стучала кулаками», «метала», «рвала», «что-то побежденное выло и плакало», «жалобный плач», «тоска», «нет спасения», «злилась вьюга». Метель в восприятии дьячка представляется сверхъестественной, «победительной» силой, непонятной и враждебной для него. Он одушевляет эту силу, несмотря на то, что христианство отвергает суеверия. Таким образом, имея духовное звание, дьячок вместе с тем наделен подобием «мифологического мышления». Если рассматривать метель как архетипический мотив, то «в сознании чеховского персонажа зимняя буря соотносится со славянской мифологемой бесовской пляски-свадьбы»[1].

Представлена в повествовании и «точка зрения» дьячихи. На эту «точку зрения» указывается словами: «остановила свой <…> взгляд на окне». Восприятие непогоды дьячихой дано в более сглаженных тонах, чем восприятие метели дьячком: здесь появляются белые снежинки, которые, как дьячихе кажется, смотрят на нее: «снежинка упадет на стекло, взглянет на дьячиху и растает…». Метель дьячиха определяет так: «погода воет». То есть восприятие одного и того же природного явления дьячком и дьячихой раскрывает особенности их мироощущения. Дьячок склонен к однообразному, привычному укладу жизни, враждебен внешнему миру и отчуждается от него, поглощенный собственными представлениями об окружающей действительности. Таким образом, в сознании дьячка происходит разделение мира на «свой» и «чужой». «Свой» мир пространственно ограничивается сторожкой, уже – постелью, за его пределами находится «чужой» мир, непонятный, пугающий, представленный полем, где бушует непогода. Савелий остро воспринимает нарушение своего пространства вторжением извне, он ощущает это вторжение физически: «Скоро в его спину пахнуло холодом. Дверь скрипнула…». Дьячиху, наоборот, интересует жизнь за пределами сторожки, поэтому героиня помещается возле окна, связывающего сторожку с внешним миром. Дьячиху привлекало все, что нарушало однообразие жизни: «Ее не столько занимало лицо, как общий вид, новизна этого человека». Описание почтальона тоже дано с «точки зрения» дьячихи: «Грудь у него была широкая, могучая, руки красивые, тонкие, а мускулистые, стройные

---

[1] *Доманский Ю.В.* Архетипический мотив зимней вьюги в прозе А.С.Пушкина и рассказе А.П.Чехова «Ведьма» // Материалы международной пушкинской конференции. Псков, 1996. С. 205.

ноги были гораздо красивее и мужественнее, чем две "кулдышки" Савелия. Даже сравнивать было невозможно» (4, 383).

Примером того, как в «речь повествователя» вплетается в сознание персонажей, может служить и эпизод, когда в сторожку дьячка попадают путники: «Дверь скрипнула, и на пороге показалась высокая человеческая фигура, с головы до ног облепленная снегом. За нею мелькнула другая, такая же белая...». Только потом объясняется, что вошедшими были почтальон и ямщик. Следовательно, первое впечатление от вошедших принадлежит кому-то из персонажей: дьячку или дьячихе. Но Савелий, вероятно, не мог видеть гостей, т.к. «повалился на перину и, сердито сопя, повернулся лицом к стене»; он мог услышать скрип двери, мог почувствовать, как «в его спину пахнуло холодом». Можно предположить, что в рамках одного предложения совмещены два восприятия: дьячка и дьячихи. Белые фигуры, проникающие в пространство дьячка, являются представителями внешнего мира, странного для дьячка и желанного для дьячихи. Белый цвет соотносится здесь с метелью.

Обратим внимание и на портретную характеристику дьячка. Там, где повествование ведется с позиции автора, изображается внешность дьячка и его действия, наблюдается подбор слов с определенной лексической окраской, что сближает описание с «точкой зрения» дьячихи. Эта «точка зрения» не выражена прямо, а вплетается в авторское повествование: «рыжие, жесткие волосы», «торчали ноги», «на всклокоченной, жесткой голове», «зашлепал босыми ногами», «дрыгнул ногой», «заржал от удовольствия», «съеживаясь калачиком», «заворочался», «подскочил», «мотнул головой», «пробормотал», «проворчал», «прохрипел», «забарабанил языком», «крякнул».

Значимо и то, что описание внешности Савелия связано с изображением его постели: «Эта постель представляла собой бесформенный, некрасивый ком, почти такой же, какой торчал на голове Савелия...» и одеяла: «из засаленного, сшитого из разноцветных ситцевых лоскутьев». Такое представление дано с позиции дьячихи, чья «точка зрения» вводится в авторское повествование словами: «На минуту остановилась она и взглянула на свое жилье». Далее следует описание интерьера комнаты, где особое внимание уделяется описанию постели: постель сравнивается с головой Савелия. Это тоже «точка зрения» дьячихи, а в ее восприятии далее происходит отождествление Савелия и его дома, дьячок овеществляется, ставится в один ряд с элементами интерьера сторожки: «Все, не исключая только что вышедшего Савелия, было донельзя грязно, засалено, закопчено, так что было странно

видеть среди такой обстановки белую шею и тонкую, нежную кожу женщины». Здесь, чтобы передать раздражение дьячихи, используется прием звукописи во фразе «донельзя грязно, засалено, закопчено». Вторая часть этого сложноподчиненного предложения выражает уже авторскую оценку. Авторская оценка используется и при описании внешности дьячихи: «Ни желания, ни грусти, ни радости – ничего не выражало ее красивое лицо… Так ничего не выражает красивый фонтан, когда он бьет». В метели автор видит всего лишь оттепель и словно не придает ей большого значения: «Одним словом, на земле была оттепель…», дьячок же, напомним, воспринимает ее как воинственную, пугающую силу.

Достаточно интересной в плане совмещения «точек зрения» персонажа и повествователя становится финальная сцена рассказа: «Долго плакала дьячиха. В конце концов она глубоко вздохнула и утихла. За окном все еще злилась вьюга. В печке, в трубе, за всеми стенами что-то плакало, а Савелию казалось, что это у него внутри и в ушах плачет. Сегодняшним вечером он окончательно убедился в своих предположениях относительно жены. Что жена его при помощи нечистой силы распоряжалась ветрами и почтовыми тройками, в этом он уж более не сомневался. Но, к сугубому горю его, эта таинственность, эта сверхъестественная, дикая сила придавали лежавшей около него женщине особую, непонятную прелесть, какой он и не замечал ранее. Оттого, что он по глупости, сам того не замечая, опоэтизировал ее, она стала как будто белее, глаже, неприступнее…» (4, 386). Присутствие сознания персонажа в данном отрывке выявляется при помощи ряда средств: наречие времени «долго» («долго плакала дьячиха» дано с «точки зрения» Савелия); фраза «все еще» передает признак повторяемости и неизменности события для конкретного человека, т. е. дьячка; выражение «злилась вьюга» также отсылает к воспринимающему сознанию персонажа, выражает его отношение к непогоде; неопределенное местоимение «что-то» передает ограниченность знаний персонажа (дьячок олицетворяет неведомую ему, неопределенную силу: «что-то плакало»); слово «казалось» показывает переход к внутренней речи персонажа; а словосочетание со значением временного отрезка «сегодняшним вечером» указывает на временной план раскрытия «точки зрения» героя; выражаемая позиция дьячка прерывается на словосочетании «к сугубому горю его», которое можно рассматривать, как оценку своего душевного состояния персонажем; далее следует объяснение такого состояния персонажа уже пове-

ствователем – многоточие может здесь графически указывать на смену планов повествования. Получается, что в рамках одного предложения совмещены две концепции, две оценивающие позиции.

Итак, на фразеологическом уровне в рассказе «Ведьма» можно наблюдать систему «точек зрения». В этой системе авторское слово видоизменяется под влиянием слов персонажей. Такой способ изображения внешнего вида дьячка, его речи, пространства, его отношения к окружающему миру позволяет читателю представить внутренний мир персонажа. Выражение «точки зрения» персонажа, использование косвенной речи, несобственно-прямой речи, несобственно-авторского повествования дает возможность проникновения во внутренний мир персонажей, изобразить рождающиеся в сознании персонажей образы, ассоциации, не осознанные даже ими самими, а может, и автором.

Мария Виноградова
(Тверь)

«Вскрыть предмет, поставленный перед объективом». А.П.Чехов и С.М.Эйзенштейн

«Одна из определяющих особенностей чеховского видения мира – его случайностно-целостный характер. В орбиту этого видения, наряду с деталями существенными, определяющими характер, ситуацию, эпизод, во множестве включаются подробности совершенно иного плана – словно бы «ненужные», попавшие в изображение как будто по той причине, что они присутствовали в реальной картине-прототипе. Жизнь пишет сама – вне активности и воли описывающего»[1].

Случайность, внимание к деталям – всё это дало основание некоторым исследователям определять метод Чехова в литературе как кинематографический. В частности, А.Неминущий отмечает, что «такое понимание искусства обусловило совершенно иную, чем

[1] *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. М., 1990. С. 122.

прежде, систему связей изображаемого: резкую смену картин общих, панорамных – картинами, выдвигающими на передний план детали, данные отдельно, "крупно", переход от объективно-авторского изображения к субъективному, через героя; стремление к созданию зрительной иллюзии, настолько полной, что она уже не отличается от реальной жизни, и ощущение жизни, застигнутой врасплох, мгновения, включенного в общий поток бытия. А не фиксированного и поставленного ради демонстрации на сцене»[1].

Как мне кажется, чеховский метод изображения можно определить как метод монтажа. Я буду опираться на определение монтажа, данное С.М.Эйзенштейном – мастером кино и теоретиком киноискусства, который очень детально разработал метод монтажа и успешно применял его на практике.

По Эйзенштейну, «монтаж – сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета». В чем же это заключается? А в том, что вся суть монтажа – «воздействовать на психофизиологический комплекс воспринимающего». И для этого монтаж использует различные способы. Любой монтаж в первую очередь построен на совмещении, наложении, перетекании из одного в другое. Монтаж имеет место там, где повторяется один и тот же образ, мотив, нагнетается определенное напряжение; монтаж – это «нагромождение частичных деталей и изображений», подчас, казалось бы, совершенно ненужных. Все дело в том, что детали необязательно должны иметь прямое отношение к развитию действия. Суть монтажных построений – пробуждать подсознательное.

«Все дело в том, чтобы снимать выразительно. Мы должны идти к предельно выразительной и выражающей форме и в предельно скупой и экономной форме выражать свою идею»[2]. Таков главный принцип Эйзенштейна в киноискусстве. Так же работает и Чехов, выражая в сжатой и скупой форме основную идею произведения.

«Искусство ведь не в том, – пишет Эйзенштейн, – чтобы затейливо взять кадр или "загнуть" неожиданнее ракурс. Искусство в том, чтобы каждый осколок картины был бы органической частью орга-

---

[1] *Неминущий А.Н.* Структура и функции пространства-времени в повести А.П.Чехова «Бабье царство» // Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1987. С.95.

[2] *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв.: В 6 т. Т.2. М, 1964. С.122.

нически задуманного целого»[1]. И этой мысли соответствует другая, чеховская мысль: «В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной площадке яркой звездочкой мелькало стеклышко от бутылки, и покатилась шаром черная тень собаки или волка и т.д.».

Исследователь А.Б.Есин[2] определяет монтаж как один из композиционных приемов, наряду с такими, как *повтор, усиление и противопоставление*. По Есину, монтаж представляет собой такое явление, «при котором два образа, расположенные в произведении рядом, рождают некоторый новый, третий смысл, который появляется именно от их соседства». Но, как мне кажется, данное понимание слишком узко. Ведь если монтаж оказывается вообще принципом создания произведений, основным методом организации текста, то тогда он – определенный угол зрения на природу вещей, на то, как порождаются смыслы в человеческой голове. Монтируются не просто «два некоторых образа», накладываются один на другой образы, мотивы, детали, перетекающие из одного произведения в другое. Звук и цвет максимально смыслонасыщены. Монтаж имеет место там, где происходит сгущение на небольшом участке текста разного рода композиционных приемов с целью максимально и сжато донести до реципиента смысл сообщения не столько посредством языка (зачастую язык не просто не в состоянии верно выразить мысль, но и подчас искажает её на прямо противоположную), сколько теми средствами, которые заставляют работать человеческое подсознательное. А оно, это подсознательное, способно видеть вещи в их истинном свете. Нужно лишь уметь видеть и слышать вещи, а это зачастую гораздо важнее, чем видеть и слышать текст, слова и пытаться уловить в этих словах какой-то смысл. В чеховских текстах лексическое значение слов значимо лишь настолько, насколько даёт возможность заглянуть за них, за слова. Важно то, что они порождают в голове читателя.

Образное видение и понимание первично, потому оно истинно и единственно объективно.

---

[1] Там же. С.71.

[2] *Есин А.Б.* Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 1998.

Как монтажные я определила у Чехова следующие принципы изображения:

Внимание к внутреннему миру человека – к миру эмоций.

Движение как доминанта чеховского мира.

Принцип «фигура-фон».

Тональность и ритм произведений.

Роль деталей в изображении героев.

Эйзенштейн утверждает, что «сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразительные элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор»[1].

Эмоциональный мир отдельных героев Чехова поразительно ярок и насыщен. Создаётся впечатление, что сам облик, портрет героев (а чаще – героинь) соткан из эмоций. Причем, одна эмоция перетекает в другую, и это движение беспрерывно. Интересно, что герои подчас сами не могут определить словами то чувство, которое они испытывают. Например, в «Рассказе неизвестного человека»:

«– Да, я ревную! – повторила она, и на глазах у неё заблестели слёзы. – Нет, это не ревность, а что-то хуже… Я затрудняюсь назвать».

Или ещё, в том же рассказе неизвестный (Владимир Иванович) говорит о себе:

«Я не был влюблён в Зинаиду Фёдоровну, но в обыкновенном человеческом чувстве, которое я питал к ней, было гораздо больше молодого, свежего и радостного, чем в любви Орлова».

Те эмоции, которые испытывает героиня на протяжении всего повествования, достаточно сложно определить в терминах, принятых в психологии. Её состояние невозможно описать, его необходимо видеть. И здесь огромная роль отведена, конечно, мимике, жестам, движению. Как верно отметил А.Д.Степанов в своей книге «Проблемы коммуникации у Чехова», «все они (жесты) необычайно выразительны, в них проявляется чеховское мастерство непрямого, подтекстового указания читателю на человеческие желания и эмоции, которые не сознают сами герои, причем поздний Чехов ещё и оставляет читателю право на различное толкование этих эмоций»[2].

---

[1] *Эйзенштейн С.М.* Указ. соч. С.171.

[2] *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С.106.

Например, состояние нерешительности Зинаиды Фёдоровны выглядит следующим образом:

«Помню, как в один из вечеров она вошла так же вот нерешительно и некстати и опустилась на ковер у ног Орлова, и по её робким, мягким движениям видно было, что она не понимала его настроения и боялась».

Причем переходы от одного состояния к другому моментальны. Нерешительность незаметно переходит в раздражение-недовольство:

«- Да разве вы живете, как хотите? Разве вы свободны? Писать всю жизнь бумаги, которые противны вашим убеждениям, – продолжала Зинаида Федоровна, в отчаянии всплескивая руками, – подчиняться, поздравлять начальство с Новым годом, потом карты, карты и карты, а главное, служить порядкам, которые не могут быть вам симпатичны, – нет, Жорж, нет! Не шутите так грубо. Это ужасно. Вы идейный человек и должны служить только идее».

Речь героини построена таким образом, что должна восприниматься на одном дыхании, отражая волнение. И далее, недовольство переходит в отчаяние-ужас:

«- Зачем вы так со мной говорите? – проговорила Зинаида Федоровна, отступая назад, как бы в ужасе. – Зачем? Жорж, опомнитесь, бога ради!

Голос её дрогнул и оборвался; она, по-видимому, хотела задержать слёзы, но вдруг зарыдала».

И все эти эмоциональные переходы – на двух страницах текста.

Любой вид монтажа основан на движении. Движение, непрерывное перемещение образов, деталей, совмещение зрительных и звуковых образов, перемещение «монтируемого по тональному». Без движения монтажа и быть не может. Смена кадров, персонажей и пр. при общем тоне картины и при акценте на значимые, повторяющиеся детали наряду с незначимыми и единичными создает определенное настроение, то, чего, собственно, и добивается автор. Почему движение? Полагаю, все дело в особенностях человеческой психики, человеческого мышления. В том, как мы видим и понимаем мир. Академик И.М.Сеченов писал: «Все чувствуемые нами перемещения предметов в пространстве суть реальности, а все атрибуты движения навязаны нашему уму извне»[1]. Это говорит о том, что движение – это доминанта мировосприятия вообще,

---

[1] *Сеченов И.М.* Избр. произв. М., 1953. С.203.

и монтаж основан на движении. Движение определяет и всего Чехова: его творчество и его самого. Герои его рассказов и пьес непременно перемещаются, уезжают и приезжают или стремятся к перемене, мечтают об отъезде.

Движение проявляется и в постоянном смещении пространственно-временных планов, как, например, в «Студенте», «Огнях», «Архиерее».

В изображении персонажей Чехов использует такой монтажный приём, как «фигура-фон». В письме Суворину он писал: «Поневоле, делая рассказ, хлопочешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо – жену или мужа – кладешь это лицо на фон и рисуешь его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд».

Разумеется, Чехов оправдывал такой метод рамками рассказа, но всё же, очевидно, это было его собственным видением человеческих характеров.

Возвращаясь к Сеченову, хотелось бы добавить, что мы все, по его мнению, воспринимаем **одинаково** очертания предметов, а также их перемещение в пространстве. К тому же это максимально приближено к реальности. А вот свет, цвет люди могут воспринимать по-разному, и совершенно неизвестно, как это есть в действительности. Поэтому то, что мы видим в сумерках, – и есть реальность (в сумерках мы не различаем цветов, но способны видеть очертания предметов, а также их движение).

По этой причине Эйзенштейн отчасти предпочитал работать над черно-белыми фильмами, полагая, что этой скудной «черно-бело-серой» гаммой можно выразить куда больше, нежели разнообразием цветов. Чехова также неспроста называли «скучным» и «серым» писателем, не так уж много у него ярких красок. Более того, так называемые «философские» рассказы Чехова выдержаны в серой или «туманно-серой» гамме, «в сумерках»: и герои, и автор, и читатели воспринимают подсознательно происходящее примерно одинаково, хотя могут этого и не сознавать. На уровне бессознательного мы приближаемся к тому пониманию мира, которое существует независимо от нашего РАЗУМНОГО его понимания, это понимание и соединяет нас (читателей) с героями и с автором. Но иногда определённый цвет спектра у Чехова имеет значение. Например, зеленый цвет в рассказе «Спать хочется» («зеленая лампадка», «зеленое пят-

но») отражает амбивалентность своего значения, которое утвердилось в культуре: с одной стороны – это символ жизни, возрождения, весны, надежды. Но с другой стороны – безнадежность и отчаяние, да к тому же – моральное падение и безумие.

И Чехов, и Эйзенштейн одинаково подходили к способу подачи образа, точнее сказать – у них одинаково работало мышление. И у того, и у другого метод изображения опирался на образную память, которая у обоих, очевидно, преобладала над другими видами памяти. А.П.Чехов в письме Ф.Д.Батюшкову (15 дек. 1897, Ницца): «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично» (П 7, 123). Как полагал Эйзенштейн, «перед внутренним взором, ощущением автора витает некий образ. И перед ним стоит задача – превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызывали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором»[1].

В этом смысле, многие герои Чехова понимаемы через две-три характерные черты. Причем одна и та же черта или деталь одежды может характеризовать не только одного персонажа, а разных персонажей из разных произведений. Очевидно, в этом нужно усматривать некое сходство между этими героями. Таковой деталью оказывается, например, черное платье в «Рассказе неизвестного человека», в «Чайке» и в «Трех сестрах».

В «Рассказе неизвестного человека» все герои так или иначе представляются нам через одну-две наиболее значимые черты, причем они совершенно необязательно должны быть зримыми, их можно и слышать. Допустим, Поля воспринимается как «нечто» «шуршащее» и «трещащее», благодаря неоднократному упоминанию о шуршании её юбок и треску корсета. При восприятии образа Неизвестного, от лица которого идет повествование, в памяти остаётся звук кашля как признака болезни – характерной черты облика героя. Грузин воспроизводится из памяти через так называемое наложение характерных черт в звукообразе (что вообще так характерно для монтажа) – через «музыкальные пальцы», т.е. в одной фразе емко дана характеристика героя, обладающего чуткой музыкальной душой и выразительными пальцами. Харак-

[1] *Эйзенштейн С.М.* Указ. соч. С.108.

терной чертой Кукушкина является походка, которую нужно зрительно представлять: «он не входил, а вползал». Весь Кукушкин построен из каких-то неестественных, нечеловеческих движений. И тут, действительно, даже не важно, что представляет собой этот человек, чем он занимается, какова его жизнь. Его нужно просто видеть. Характерной чертой Пекарского является равнодушие и постоянное непонимание того, что происходит. И равнодушие, абсолютное отсутствие каких-либо эмоций тоже нужно представлять себе зрительно.

Эйзенштейн утверждал, что в монтаже важно правильно использовать звук, который не просто должен сопровождать происходящее, он должен значить.

Исследователи-чеховеды утверждают, что Чехов сознательно стремился к «музыкальности» литературного стиля, что эти стремления шли по двум основным линиям – музыкальности словесной интонации и музыкальности формы.

Например, в «Гусеве» переходы от мира реального к бреду, пронизывающие текст образы-символы (ветер, море, небо, акула, бычья голова, сани и пр.) создают ритм, который можно обозначить как «музыкальность формы». Читая текст, мы «слышим» звук ударяющихся о корму волн, рев ветра благодаря высокой степени насыщенности в тексте шипящих и звонких ударных согласных. Эта «полифония звуков» и есть музыкальность словесной интонации.

Особенность рассказа «Архиерей» в том, что читатель воспринимает происходящее по большей части благодаря звукам. Основные события происходят в ночное время. Но даже это не основная причина «плохой видимости» рассказа. Архиерей болен: все люди, предметы предстают пред ним «как в тумане». По этим причинам текст насыщен звуками, которые слышит Петр и по ассоциативному принципу соотносит эти звуки с явлениями окружающего мира.

В плане формы рассказ музыкален благодаря чередованию эпизодов. Так, эпизоды, относящиеся к описанию церковной атмосферы, предпраздничного настроения людей чередуются с эпизодами, говорящими о чувствах, мыслях, воспоминаниях архиерея, а также с описаниями его встреч с другими людьми. Мир людей и «мир мистический», воспринимаемые нами через сознание архиерея, чередуются друг с другом и создают «полуфантастический» фон, насыщенный одновременно и гаммой звуков и тишиной. Эти чередования и создают ритм произведения.

Интонационное звучание произведения чрезвычайно мелодично. Сразу «бросается на слух» частотность употребления слов с фонемой [л] – наиболее звучной и в то же время мелодичной в русском языке.

Колокольный звон – это своего рода «сцепка» всей структуры произведения. Он объединяет и мир природы, и мир людей, и божественный, неведомый человеку мир.

Подобных «сцепок» у Чехова предостаточно. Например, пронизывающий многие произведения образ часов или звук боя часов, а также привычка героев смотреть на часы.

Монтаж пробуждает мифологическое сознание. Миф ведь не ложь. Любая наука занимается тем, что создает мифы, хотя стремится познать истину. Миф – это «схемы и представления», которые окружают данность непосредственно. В таком случае, монтаж – способ представления данности в непосредственном её виде путем пробуждения мифологического сознания.

Анастасия Журавлева
(Москва)

Общность воспоминаний героев в структуре художественного мира произведения (И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов)

Воспоминания героев в произведениях А.П.Чехова являются значимым структурным элементом, а их введение – многофункциональным приемом чеховской поэтики. В данной статье мы попытаемся показать, как воспоминания героев становятся одним из способов художественного воплощения характерных черт чеховского хронотопа.

Исследуя своеобразие чеховского хронотопа, И.Н.Сухих высказал ряд мыслей, касающихся закономерностей «освоения реального исторического хронотопа»[1] в русской литературе 19 века. Традиционный метахронотоп, который образуют «пространственно-

---

[1] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

временные образы русской классики со своими специфическими свойствами»[1], имеет глубокие исторические корни и опирается, по мысли исследователя, на идею упорядоченности бытия. Россия же, которой как целым мыслит и Чехов, отмечает ученый, – «это уже другая Россия, стремительно утрачивающая патриархальную эпическую целостность, Россия буржуазной эпохи»[2]. Поэтому характерными чертами чеховского доминантного хронотопа становятся «разомкнутость, неограниченность мира вместо его замкнутости и структурности, психологическая неоднородность вместо прежней однородности и контакта полюсов»[3]. Одним из способов художественного воплощения названных свойств, как нам представляется, можно считать введение в структуру произведения воспоминаний героев. При этом принципиальными оказываются такие характеристики, как избирательность памяти и общность воспоминаний.

Рассмотрим с этой точки зрения некоторые, и по возможности, разные произведения писателя.

Так, в разных теперь географических пространствах живут инженер Ананьев и Кисочка, герои повести «Огни». Провинциальный приморский город N, в котором происходит встреча героев, – точка в пространстве, в которой молодой инженер теперь останавливается лишь проездом. Этот город некогда был общим миром для обоих героев («Надо вам сказать, что в этом городе я родился и вырос», – говорит Ананьев своим слушателям). Но теперь, смеясь, вспоминая прошлое, когда-то связывавшее их, герои с удивлением понимают, что и в воспоминаниях у каждого из них свой отдельный мир:

«- Помните, Наталья Сергеевна, – спросил я, – как я однажды в саду поднес вам букет с записочкой? Вы прочли мою записочку и по вашему лицу разлилось такое недоумение…

- Нет, этого не помню, – сказала она, засмеявшись. – А вот помню, вы из-за меня хотели вызвать Флоренса на дуэль…

- Ну а я этого, представьте, не помню…

- Да, что было, то прошло… – вздохнула Кисочка» (7, 118 – 119).

Оказывается, что герои существуют не только в разных географических, но и в разных психологических пространствах, и в последних, в отличие от первых, у них не оказывается точек соприкосновения.

---

[1] *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П.Чехова. С. 133.

[2] Там же. С. 136.

[3] Там же.

Попытка обрести близость и понимание с матерью, а в конечном итоге, как нам представляется, примириться с самим собой и обрести гармонию с окружающим миром, для Константина Треплева также оканчивается неудачей:

«*Треплев*. Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь <...> У тебя золотые руки. Помню, очень давно, когда ты ещё служила на казенной сцене, – я тогда был маленьким, – у нас во дворе была драка, сильно побили жилицу-прачку. Помнишь? Её подняли без чувств... ты всё ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте её детей. Неужели не помнишь?

Аркадина. Нет.

Треплев. Две балерины жили тогда в том же доме, где мы... Ходили к тебе кофе пить...

Аркадина. Это помню.

Треплев. Богомольные они такие были.

Пауза» (13, 37-38).

И трудно разгадать значение этой паузы (не может или по разным причинам не хочет вспоминать Аркадина о своем прошлом?), как и трудно понять, состоялся ли контакт между этими переставшими понимать друг друга в настоящем людьми.

Подобная ситуация, по-видимому, невозможна в мире, скажем, тургеневских или толстовских героев. Вспомним сцену, описывающую «случайную» встречу двух героев в романе И.С.Тургенева «Рудин»: «В течение обеда Лежнев и Рудин, как бы сговорившись, всё толковали о студенческом своем времени, припоминали многое и многих – мертвых и живых»[1]. Эта сцена, во время которой в сознании героев всплывает множество общих воспоминаний, заканчивается характерным признанием Лежнева: «Наши дороги разошлись», – говорит герой, – «но посмотри, как мы близки друг другу. Ведь *мы говорим с тобой* почти *одним языком*, с полунамека *понимаем друг друга, на одних чувствах выросли*. Ведь уж мало *нас* остается, брат; ведь *мы с тобой* последние могикане!»[2]. Общность и разделяемость воспоминаний Рудина и Лежнева или Лаврецкого и Михалевича (в ряду других характерных примет тургеневского хронотопа) подчеркивает их принадлежность к «своему» миру, миру дворянской усадьбы, к единому психологически однородному пространству, в котором для

---

[1] *Тургенев И.С.* ПСС: В 28 т. Т.6. М.;Л., 1963. С. 355-356.
[2] Там же. С. 366-367.

героев всегда открыта возможность понять друг друга. Общность воспоминаний является естественной неотъемлемой принадлежностью, в определенном смысле, залогом существования этого мира.

В романах Л.Н.Толстого разделяемость героями общих воспоминаний также оказывается характерной приметой «патриархального» мира. Однако уже в «Войне и мире» эта черта становится предметом авторской рефлексии. Наиболее показателен в этом смысле эпизод, в котором описывается вечер в гостиной старого князя Болконского: маленькая княгиня «встретила князя Василия с тем *приемом* шуточки, который часто потребляется болтливо-веселыми людьми и который состоит в том, что между человеком, с которым так обращаются и собой предполагают какие-то давно установившиеся шуточки и веселые, отчасти не всем известные, забавные воспоминания, тогда как никаких таких воспоминаний нет, как их не было между маленькой княгиней и князем Василием. Князь Василий охотно поддался этому *тону*; маленькая княгиня вовлекла в это воспоминание никогда не бывших смешных происшествий и Анатоля, которого она почти не знала. M-lle Bourienne тоже разделила эти общие воспоминания, и даже княжна Марья с удовольствием почувствовала и себя втянутою в это веселое воспоминание»[1]. Общность воспоминаний оказывается непременным условием ощущения принадлежности к «своему» миру, в данном случае к миру аристократической гостиной. Более того, автор особо подчеркивает условность этих воспоминаний, что, казалось бы, должно их полностью дискредитировать. В отличие, скажем, от сцены «в диванной», где герои «с наслаждением» перебирают общие воспоминания и где включенность в этот процесс Николая и Наташи и невключенность в него Сони свидетельствуют об истинной близости героев («Соня, как всегда, отстала от них, хотя воспоминания были их общие»), герои эпизода в гостиной лишь «играют» в общность воспоминаний. Если для Наташи, Николая и Сони это «*самые задушевные* разговоры», то для участников вечера в Лысых Горах – это лишь определенный прием, светский тон. Однако такая условность, искусственность, псевдообщность воспоминаний лишь подчеркивает укорененность отношений между людьми, принятых в «патриархальном» мире и является необходимым условием существования этого мира, в котором существуют и автор-повествователь, и герои. И хотя у Толстого общность воспоминаний уже становится предметом автор-

---

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 90 т. М.;Л., 1928-1958. Т. 9. С. 272.

ской рефлексии, она ещё не обретает статус проблемы, поскольку является органичным элементом структуры мира, воплощенной в замкнутом и однородном эпическом хронотопе.

Иначе у Чехова. Для чеховских героев общность воспоминания становится часто единственным объединяющим их пространством в меняющемся или уже изменившемся мире. И часто именно общность воспоминаний, внезапно возникая и освещая настоящее героев или наоборот, не возникая, отражает изменение структуры мира. И вместе с этим у героев появляется чувство утраты и желание восстановить какую-то забытую норму.

И вот здесь-то и происходит, можно сказать, парадоксальная вещь. Избирательность памяти, проявляющаяся в несовпадении воспоминаний героев, которое отчетливо выделяется в их диалогах, создает неоднородные, фактически непроницаемые для героев по отношению друг к другу психологические пространства. Герои не только по-разному воспринимают настоящее, но и по-разному помнят прошлое.

Пространство воспоминаний (психологическое пространство) оказывается таким же «разомкнутым», как и географическое, и «встречи» или «не встречи» в нем оказываются столь же случайны и непредсказуемы, как и в жизни. Однако чем отчетливее у героев становится ощущение разъединенности, тем настойчивее звучит тоска по близости и взаимопониманию. И при этом редко возникающим и зачастую единственным пространством, в котором всё же возможны психологический контакт и понимание в чеховском мире, становятся опять-таки воспоминания героев. Общность воспоминаний при неизбежной избирательности памяти в некоторые редкие моменты способна демонстрировать эту возможность.

В рассказе «Дом с мезонином» автор вместе с героем-рассказчиком, в начале рассказа «нечаянно» забредшим в незнакомую усадьбу и в конце рассказа уходящим из неё, чтобы, навсегда покинув, уехать в Петербург, как будто прощается с основными пространственно-временными образами хронотопа русской классики: барским двором, садом, домом, со старыми липовой и еловой аллеями, с обвалившейся изгородью и полем, с «деревенским» образом России, остающимся теперь на периферии нового мира, в центре которого оказывается «большой город». Мир уже слишком разомкнут, и случайные встречи остаются в нем случайными. Ощущение возврата и обретения гармонии оказывается для героя иллюзией, но хотя иллюзия исчезает,

остается грусть и надежда. И в последних строках рассказа: «в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне *тоже вспоминают*, меня ждут и что *мы встретимся...*» (9, 191) , вместе с голосом героя слышится и голос автора, память которого также хранит образ ушедшего гармоничного мира, где все «потенциально знакомы», «потенциально контактны», способны к общению и пониманию. И образ этот дарит смутную надежду, и финал остается открытым...

Этот своеобразный сюжет о судьбе хронотопа русской классики (в данном случае хронотопа усадьбы) получил, как нам представляется, дальнейшее развитие в другом, более позднем рассказе Чехова с характерным названием – «У знакомых». Примечательно и то, что действие рассказа происходит в дворянской усадьбе, выставленной на продажу с аукциона, в которую главный герой приезжает из Москвы. Мир семьи Лосевых, в кругу которой Миша Подгорин провел годы своей молодости, и всё, что было с ним связано, осталось в прошлом, и «очаровательно только в воспоминаниях», настоящее же их «мало знакомо, непонятно и чуждо» (10, 7) герою, и потому его уже «не тянет» в Кузьминки (10, 8). Однако чужие друг другу в настоящем герои рассказа на миг обретают потерянное ощущение близости и духовного родства, включившись в общее для них пространство воспоминания. Так возникает один из сюжетных мотивов рассказа. Герои поочередно и наперебой вспоминают строки «нечаянно» пришедшей на память некрасовской «Железной дороги»:

«По линии железной дороги там и сям зажглись огни, зеленые, красные... Варя остановилась и, глядя на эти огни, стала читать:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты
А по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их!..
- Как дальше? Ах, боже мой, забыла всё!
Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной...

Она читала *великолепным грудным голосом*, с *чувством*, на лице у неё *разгорелся румянец*, и на глазах *показались слезы* (здесь и далее курсив принадлежит автору статьи. – *ред.*). Это была прежняя Варя, Варя-курсистка, и слушая её, Подгорин думал о прошлом и вспоминал, что и сам он, когда был студентом, знал наизусть много хороших стихов и любил читать их.

Не разогнул свою спину горбатую

Он и теперь ещё: тупо молчит…

Но дальше Варя не помнила <…>

- Эх, забыла.

Зато Подгорин вдруг вспомнил, – как-то случайно уцелело у него в памяти со студенчества, – и прочел тихо, вполголоса:

Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную, -
Вынесет всё – и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе…
Жаль только…

- Жаль только, – перебила его Варя, вспомнив, – жаль только, жить в эту пору прекрасную уже не придется ни мне, ни тебе!

И она *засмеялась* и *хлопнула его рукой по плечу*» (10, 13).

Значение приведенного выше эпизода, самого по себе достаточно красноречивого, в целом раскрывается при сопоставлении с последующей ситуацией диалога Вари и Подгорина, являющейся, очевидным композиционным повтором первой.

Подгорин, слушая со скукой рассуждения Вари о высшей доле, отдаленных целях страдания и ясновидении, пытается найти в седой, затянутой в корсет, легко впадающей в мистицизм, говорящей *вяло* и *монотонно* женщине «Варю-курсистку, рыжую, веселую, шумную, смелую…», именно такую, какой она вдруг предстала перед ним, читая забытые, казалось бы, стихи.

«- Спойте, Ва, что-нибудь, – сказал он ей, чтобы прекратить этот разговор об ясновидении. – Когда-то вы хорошо пели.

- Э, Миша, что было, то быльем поросло.

- Ну, из Некрасова прочтите.

- Всё забыла. Давеча это у меня нечаянно вышло» (10, 16).

Героям не удается вновь оказаться в пространстве общего мира, восстановить былую понятную близость. Мир прошлого, «нечаянно» ворвавшийся в настоящее, оказывается утраченным навсегда, а вместе с ним и всё то, что связывало Подгорина и его знакомых: «Он чувствовал, что в Кузьминках он уже последний раз и больше сюда не приедет, и, уезжая, оглянулся несколько раз на флигель, в котором когда-то было прожито так много хороших дней, но на душе у него было холодно, не стало грустно…» (10, 23).

Попробуем взглянуть на эти два рассказа с точки зрения предложенного нами сюжета о судьбе хронотопа русской классики. В финале рассказа «Дом с мезонином» ещё звучит надежда на восстановление гармоничного мира с его потенциальной контактностью,

где «все знают всех, общаются со всеми» (возможно, поэтому рассказ и включает в себя «тургеневское» послесловие, традиционное для повести или романа). Залогом подобного восстановления является для героя вера в существование общности их с Мисюсь воспоминаний. В рассказе «У знакомых» подобная надежда, как мы видели, ненадолго возникает в момент неожиданно вспыхнувших воспоминаний героев, однако в финале она окончательно исчезает вместе с тем, как исчезает пространство общих воспоминаний старых знакомых, и кажется, что судьба хронотопа русской классики (хронотопа дворянской усадьбы), как и судьба усадьбы Лосевых, уже окончательно решена.

Таким образом, введение воспоминаний в структуру произведения и выделение такой их характеристики, как общность, оказывается особым художественным приемом. Чехов концентрирует внимание на том, что в повседневной жизни остается незамеченным[1]. Писатель как бы препарирует естественное течение психологических процессов, которые в действительности протекают совокупно и оказываются феноменологически неразличимыми. Писатель акцентирует внимание на избирательности памяти. Образно говоря, «выпячивает» этот механизм, выделяет его в череде других фактов сознания героев и именно этим создает нужное ему, в одном случае, впечатление раздробленности и неоднородности пространства существования своих героев, в другом – находит точку психологического единения в разомкнутом мире. Изображение этого психологического механизма становится направленным художественным приемом, способом создания психологической неоднородности и разомкнутости мира, в котором существуют чеховские герои, а следовательно, одним из способов создания особенных черт «чеховского» хронотопа.

---

[1] Об этой грани мастерства Чехова писал уже в 1896 году М.Гольдштейн: Чехов улавливал «такие душевные эмоции, которые даже поражали своей ординарностью. Всякий их отлично знал, испытал сотни раз, наблюдал на каждом шагу. Но никто на них внимания не обратил до Чехова – истинный признак действительного таланта». См. *Гольдштейн М.Л.* Впечатления и заметки. Киев, 1896. С. 280-281. Цит. по: Чудаков А.П. Мир Чехова. С. 278.

Марина Власова
(Томск)

Коммуникативная проблематика образа учителя в творчестве А.П.Чехова

Качественное разнообразие публикуемых работ о творчестве А.П.Чехова свидетельствует о том, что тексты писателя отвечают наиболее актуальным исследовательским концепциям современного литературоведения, раскрывая разнообразие смыслов, как будто обращенных к современному читателю.

Культурно-коммуникативная проекция на творчество Чехова, проблематика, связанная с философией письма, саморефлексивностью текста, интертекстуальность, как существенная черта поэтики писателя – вопросы, которые заявлены в современном чеховедении, однако остаются открытыми. Хотя в чеховедении сделаны важные наблюдения о природе коммуникации в творчестве писателя, однако глубокий, многосторонний подход к анализу художественного текста позволяет говорить о том, что проблема коммуникации намного шире проблематики взаимопонимания и требует от исследователя рассмотрения механизмов «изображения» речи, ее тематических, композиционных, жанровых особенностей, семантики высказываний, целей говорящих, коммуникативных стратегий автора. Одно из наиболее серьезных современных исследований в данном направлении – монография А.Д.Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова» (2005), автор которой отмечает пристальный интерес Чехова к коммуникативной проблематике.

Объектом нашего рассмотрения является образ учителя в творчестве Чехова, что обусловлено парадоксальным отсутствием в современном литературоведении специальных исследований, посвященных анализу образа учителя в русской литературе. Особо следует отметить, что обращение к фигуре учителя актуализирует, удваивает проблему коммуникации, поскольку коммуникативное поведение учителя рефлексируется, выстраивается сознательно, является тактически осмысленным действием, профессиональная принадлежность предполагает умение владеть словом, силой его воздействия. Коммуникативная проблематика втягивает проблему ценностей, понимания, человеческих взаимоотношений в общении.

Образ учителя у Чехова вписан в контекст авторских размышлений о проблемах коммуникации. С образом учителя и ученика в творчество писателя входит проблема взаимодействия и понимания между педагогом и учащимся. Уже в раннем творчестве, реализуя игровую манеру письма с установкой на поиск новых принципов построения коммуникативного пространства художественного текста, Чехов показывает характер взаимоотношений «взрослый – ребенок», «учитель – ученик», жанровые, композиционные особенности высказываний. В «Жизни в вопросах и восклицаниях» Чехов демонстрирует кардинальное изменение отношения и характера речевых жанров по отношению к ребенку, юноше и взрослому. Жанроречевые доминанты педагогического дискурса (информативные, аффективные, императивные, экспрессивные) определяются нарративными стратегиями автора.

Учитель появляется в различных коммуникативных ситуациях: педагогических – урок («Случай с классиком», «Репетитор», «Дорогие уроки»), экзамен («Экзамен», «Идеальный экзамен», «Экзамен на чин», «Скучная история»), официально-торжественных – собрание коллег, праздничный прием («Клевета», «Орден», «Учитель»), разговор с начальником («Дамы», «В пансионе») и бытовых ситуациях, что определяет специфику коммуникативного поведения.

Хронотопом педагогической ситуации урока являются дом и школа. Школа олицетворяет механичность, насилие, иерархичность. Учитель ставит своей целью передать фактические, лишенные эмоций, человечности знания (Ипполит Ипполитыч – «Учитель словесности», учитель греческого языка – «Случай с классиком», Петр Игнатьич – «Скучная история»). Приобщение к знаниям осуществляется насильственным путем. В характеристике учителя появляются монструозные черты. Наиболее ярким примером учителя-чудовища является Беликов в рассказе «Человек в футляре». В рассказе «Кто виноват?» ситуация насилия над учеником доведена до абсурда. Преподаватель латинского языка Петр Демьяныч пытается приучить котенка ловить мышей, что становится параллелью к школьной системе воспитания, ведущей к катастрофическим последствиям для ученика, становящегося жертвой педагогических экспериментов учителя. Проблема последствий воспитания оказывается существенно важной для писателя.

В ситуации обучения дома неуспех педагогической коммуникации обусловлен незнанием учителя, неумением преподавать («Репе-

титор», «Дорогие уроки»), равнодушием, подменяются функции «учителя – ученика». Репетитор в одноименном рассказе, войдя в «экзаменаторский азарт» и ненавидя своего ученика, оказывается на месте экзаменующегося. Урок социального поведения дается учительнице в рассказе «Размазня». «Ученик» рассказывает о методике успешного обучения языку учительнице французского («Дорогие уроки»). В рассказе «Дома» проявился глубокий интерес писателя к коммуникативным стратегиям профессиональной коммуникации, к проблеме нахождения контакта, взаимопонимания между учеником – педагогом, отцом и сыном. Профессиональная деятельность Евгения Петровича связана с искусством слова, умением воздействовать на слушающего, он прокурор. Однако он теряется, когда необходимо убедить сына не курить. Выбор коммуникативных тактик определяется различными ролями: первоначально он прокурор, уличающий виновного, затем он педагог, поясняющий и наставляющий. Но тактически осмысленные действия не приводят к цели коммуникации. Контакт с внутренним миром ребенка устанавливается, когда Евгений Петрович выходит за рамки ролевого поведения, импровизируя, рассказывает Сереже сказку.

Проблема коммуникации наиболее остро раскрывается в ситуации экзамена, сжатой, но емкой форме диалогического общения. В игровых текстах «Экзамен» и «Идеальный экзамен» успешность диалога определяется умением учителя и ученика угадывать коммуникативную тактику игры слов и смыслов. Экзамен превращается в истязание ученика («Экзамен на чин», «Учитель»), учителя цепляются к словам, диктуя, намеренно искажают произношение слов, на оценивание влияет личная неприязнь. Слово утрачивает свою высокую «учительную» функцию, становится орудием проявления власти. Однако нельзя сказать, что Чехов отвергает возможность нормальной педагогической коммуникации. В повести «Скучная история» происходит прорыв к идеальной коммуникации «экзаменатора» и студента. Первоначальное желание помучить студента сменяется интересом к личности студента, желанием выйти за рамки коммуникации официального типа.

«Изображение» коммуникативного поведения учителя строится так, чтобы читатель смог «услышать» речь персонажа. Чехов характеризует речевое поведение учителя, его особенности голоса. От голоса зависит педагогическая карьера учителя Временского («Дамы»), ему грозит отставка, т.к. с его голосом нельзя продолжать

учительской службы. В повести «Скучная история» Чехов обращается к мастерству лекторского красноречия. Лектор должен совмещать несколько ролевых позиций, обладать даром оратора, ученого и педагога. Педагогическая деятельность Николая Степановича – это «театр одного актера».

В повести «Три года» Ярцев, магистр химии, преподаватель физики и естественной истории, является одним из немногих педагогов, которому нравится преподавать и который доволен своими учениками. Педагогическая деятельность накладывает отпечаток на его коммуникативное поведение, он любит побеседовать, вести спор, но говорит тоном профессора, который читает лекцию. Его намерение написать историческую пьесу остается на словах.

Ситуация общения в педагогической среде носит иерархический характер, что вынуждает учителя надевать маску, присваивать чужую роль («Орден», «Клевета», «Учитель»). Учителя живут с оглядкой на то, какое впечатление производит их присутствие, что о них скажут, они «ряженые». Учитель показан молчаливым, робким чиновником, вынужденным следовать культу чинопочитания. Чехов иронически описывает «единение» коллег во время праздничного обеда в рассказе «Учитель», где каждый старается угодить другому, произносятся тосты, комплименты и похвалы. В рассказе «Клевета» Чехов обращается к феномену устного жанра молвы, слуха. Исходная анекдотическая ситуация, в которую попадает учитель на свадебном торжестве, обретает совсем противоположное значение из-за слухов. Слухи охватывают огромное коммуникативное пространство, вовлеченным в цепочку самотранслируемых слухов оказывается даже директор.

В рассказе «В пансионе» красноречивые высказывания учителя служат лишь одной цели – получения прибавки к жалованию. Учитель вынужден поступаться своим мнением ради достижения положительного результата. Пансионат представлен как замкнутое пространство, где искажается истина, царит фарс, а мастерство красноречия используется не по назначению. Истинная коммуникация заменяется игровым, фарсовым отношением к слову. Для учителя Медведенко в пьесе «Чайка» профессия является средством к существованию, а не высоким предназначением. Он или философствует, или говорит о деньгах и мечтает о том, чтобы сыграли на сцене, как трудно живется учителю.

В ситуации свидания учитель, ученик попадают в анекдотическую ситуацию: студент Гвоздиков засыпает («Свидание, хотя и состоялось, но...»), учитель Щупкин бежит («Неудача»), застигнут «властным» инспектором гимназист в «сценках» «И то и сё. Поэзия и проза». Однако, помимо комического изображения персонажа, Чехов затрагивает проблематику письма, учительского дискурса. У учителя чистописания Щупкина почерк как у курицы. Пьяный студент Гвоздиков на свидании начинает говорить профессионализмами и указывает своей возлюбленной на орфографическую ошибку в ее любовной записке.

Ситуация «душевного перелома», прозрения, размышления о своем профессиональном призвании раскрывается в зрелом творчестве Чехова. Учитель словесности осознает, что педагогическая деятельность не его призвание, понимает это сельская учительница Марья Васильевна из рассказа «На подводе». С образом учительницы в творчество писателя входят мотивы социальной незащищенности, нужды, невозможности реализации внутреннего «я» в любви, семейных отношениях. В рассказе «На подводе», пьесе «Три сестры» дана модель автокоммуникации, это связано с отсутствием гармоничных «Я – Он» отношений, мечта остается нереализованной. Героини обращены к воспоминаниям и в глубине души хранят представление об идеальных взаимоотношениях и самореализации не только на поприще учительства. В рассказе «Тиф» с образом учительницы связан мотив жертвенности во имя близкого человека. Ирина в пьесе «Три сестры» в работе в школе видит путь обретения себя, смысла своего существования.

«Профессиональный» учитель – доминанта типологии учителя в творчестве Чехова. Именно у Чехова наиболее полно раскрывается рефлективная позиция учителя относительно своей профессиональной принадлежности, что, безусловно, невозможно в контексте творчества Фонвизина, Пушкина и лишь заявлено у Тургенева, Достоевского. В предшествующей литературе коммуникативная проблематика учительского дискурса не становилась первостепенной, заслоняясь социально-идеологической проблематикой. Чехов раскрывает механизмы, процесс коммуникации в разных ситуациях, коммуникативные тактики, их цель, эффективность, показывает, что препятствует коммуникации: некомпетентность, потеря голоса, болезнь, равнодушие, стремление проявить свою власть над Другим, отказ от профессиональной деятельности. Многие учителя, как пока-

зывает анализ чеховского дискурса, не обладают коммуникативной компетенцией, что приводит к ситуациям неэффективного общения. Категории бахтинского диалога не действуют в художественном мире писателя. Коммуникативное поведение учителя осмысляется как театральное, ролевое, властное. Чехов напрямую связывает власть и слово, показывает механизмы проявления власти.

Эволюция образа учителя в русской литературе XIX века связана со степенью реализации авторитарной, властной коммуникативной стратегии. Из духовного наставника и молодого учителя-практика вырастает чудовищный образ педагога. Коммуникативные ситуации, представленные Чеховым, с их по сути антибахтинским диалогом, могут рассматриваться как предтеча культурно-коммуникативной ситуации XX века.

Анализ творчества Чехова в контексте современной теории коммуникации позволяет актуализировать раздумья писателя о проблеме взаимопонимания, воспитания и о функционировании слова и коммуникативных стратегий между людьми. Чехова интересует сама речь героев, ее звучание, композиционное построение, интенции, разворачивание педагогических коммуникативных стратегий.

Александр Верхозин
(Иркутск)

Образ читателя в письмах Чехова

В современных литературоведческих теориях (нарратология и «критика читательского отзыва», рецептивная эстетика) не существует четкой дефиниции термина «читатель». Термин употребляет Ролан Барт в работе 1970 года «Смерть автора»[1]. Разные структуралистские и постструктуралистские школы (Р.Барт, М.Риффатерр, Г.Яусс, В.Изер, Дж.Принс, Р.Ингартен, В.Шмид, гендерные иссле-

---

[1] См.: *Большакова А.Ю.* Образ читателя как литературоведческая категория // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2003. №4. С. 17.

дователи) имеют разные мнения насчет объема этого термина и по-разному его интерпретируют. Свой подход к проблеме существует в российской традиции (А.И.Белецкий, М.М.Бахтин, В.В.Прозоров, Г.Н.Ищук, Л.В.Чернец, Б.О.Корман, И.П.Ильин, Ю.Б.Борев, а также А.Ю.Большакова и Е.А.Цурганова). Мы не будем сейчас говорить о нюансах, которые различают эти мнения, а попытаемся обобщить, что мы понимаем под термином «читатель».

1.1.1. *Читатель реальный*: просто читатель, его обобщенный портрет в публике, читатель-критик, читатель-коллега, читатель-рецензент.

«Читателем, в подлинном смысле этого слова, может быть назван человек с установившейся потребностью книги, – с глубоко вкоренившейся потребностью книги, — с глубоко вкоренившейся привычкой к каждодневному восприятию определенного количества книжных знаков»[1].

«Аристократический читатель», понятие о котором Ролан Барт ввел в работе 1989 года, – т.е. «читатель, который должен трепетно вкушать, смаковать текст», а также должен «вновь обрести досуг и привилегию былых времен»[2] – без сомнения, продолжение этой же традиции.

Литературоведы, интересующиеся этой стороной вопроса, занимаются литературной социологией. Направление активно развивалось как на Западе, так и в России. Изучаются такие вопросы, как читательский отклик, воздействие книги на разные социальные, возрастные, гендерные, профессиональные группы во времени и пространстве. Обобщение разных откликов реального читателя в публику и актуализация его ролевых проявлений приводит в теории к рождению воображаемого (идеального) читателя. Этой проблемой занимался, например, М.Риффатерр, который ввел понятие «сверхчитатель» – «обзор всех критических отзывов о произведении»[3]. В советском литературоведении это направление имело задачу через анализ читательского ожидания выйти на некоего «воображаемого читателя» – обобщенный образ в сознания автора его собеседника и, тем самым, проникнуть в творческую лабораторию:

«Читатель – могучий импульс творчества, нравственное оправдание его. Само литературное произведение – всегда общение с чи-

---

[1] *Кржижановский С.* Читатель // Кржижановский С. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. С. 1094.

[2] См. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

[3] См.: *Ильин И.П.* М.Риффатерр // Западное литературоведение 20 века. М., 2004. С. 350.

тателями современными и будущими, начинающими и изощренными, молодыми и старыми… Литературное творчество без них было бы бесцельным, попросту невозможным»[1].

«Воображаемый читатель» – интимная принадлежность творческого процесса. Он несет в себе сокровенные признаки творческой индивидуальности… В качестве такового «воображаемый читатель» является компонентом творческого метода писателя»[2].

1.1.2. *Абстрактный читатель* – категория, развивавшаяся в Западной Европе и США в русле нарратологии и рецептивной эстетики. Рецептивная эстетика поставила перед собой задачу найти и точно описать «структуры, предопределяющие характер восприятия» текста человеком[3]. Нарратология понимает «читателя» как повествовательную инстанцию:

«читатель» – посредник в коммуникативной цепи между автором и читателем (нарратор и нарратататор) – В.Изер, В.Шмид, У.Эко.

«читатель» – элемент эстетической реальности, формируемый текстом. Некий авторский код, который разгадывается реальным читателем – Б.О.Корман,[4] В.И.Тюпа,[5], В.Изер, У.Эко, Ф.Пуйон (автор термина фокалиация).

Оба этих понятия отражают две стороны одной медали: первое – это место в коммуникативной цепи, второе – условия порождения и функционирования. Функционально абстрактный читатель разделен на эксплицитного и имплицитного.

Эксплицитный читатель, по общему мнению, – персонаж в тексте, к которому обращается автор (например, «мой читатель» Пушкина или «проницательный читатель», которого мы встречаем у Чернышевского).

---

[1] *Ищук Г.Н.* Лев Толстой. Диалог с читателем. М., 1984. С. 3.

[2] *Ищук Г.Н.* Две неизданных работы // Художественное творчество и проблемы восприятия: Сб. научных трудов. Калинин, 1988. С. 18.

[3] См. *Цурганова Е.А.* Рецептивная критика // Западное литературоведение 20 века. М., 2004. С. 348

[4] *Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // Корман Б.О. Избранные труды. Ижевск, 1992. С. 124.

[5] *Тюпа В.И.* Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Тамарченко Н.Д., Бройтман С.Н., Тюпа В.И. Теория литературы. М., 2004. С. 4-106. См. также: *Тюпа В.И.* Аналитика художественности (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001; *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П.Чехова) / В.И.Тюпа – Тверь, 2001.

Имплицитный читатель – комплекс речевых композиционных, стилистических средств, которые в результате актуализации воздействуют на читателя реального. Это определение дано нами, потому что исследователи разграничивают эксплицитного и имплицитного читателя по степени его участия в тексте. В результате получается, что калиф в сказках «Тысяча и одна ночь» – персонаж, а читатель, к которому обращается Чернышевский, – не персонаж, а имплицитный читатель. Хотя в повествовании они функционально равны, находятся в равных условиях, но на разных уровнях:

отправитель сообщения и реципиент = персонажи

отправитель сообщения и реципиент = автор и читатель.

Сказки Шахерезады мы постигаем вместе с калифом, так же как Пушкин становится рядом с Онегиным и вводит нас в свой круг. Другое дело – повествовательная инстанция, воздействующая на реципиента.

1.2. *«Образ читателя».*

Образ читателя – категория, дефиниции которой нет ни в отечественных, ни в известных нам зарубежных словарях. Единственное упоминание термина мы находим в статье А.Ю.Большаковой. По ее мнению, образ читателя – «образ-посредник между текстом и реальным читателем, помогающий в процессах восприятия и понимания текста. Он существует в произведении на правах модели восприятия, регулирующей и определяющей процессы чтения»[1]. Она предлагает воспринимать его как «основную коммуникативную модель, заданную в тексте произведения и входящей в его образную систему "герой-автор-читатель", но реализующуюся лишь в процессе восприятия и воздействия»[2].

Фактически, это модель отношений между автором и читателем. Т.о. она вполне включается в нарратологическое понимание – как обобщающий элемент системы.

Практический вывод из этого положения таков: анализируя повествовательные структуры, потенциально воздействующие на читателя, мы обнаруживаем «имплицитного читателя». Формулируя его в модель отношений между автором и читателем, мы получаем «об-

---

[1] *Большакова А.Ю.* Указ. соч. С. 18.

[2] Там же.

раз читателя». Но этот «образ читателя» не может дать объективной картины, поскольку зиждется на информации, содержащейся исключительно в пространстве текста. Таким образом, ее необходимо сравнить с представлением автора о читателе, которое содержится в изречениях, записных книжках, письмах, воспоминаниях современников – то есть с идеальным (воображаемым) читателем. Так мы сможем приблизиться к объективному образу читателя.

2. Читатель в письмах Чехова.

В письмах Чехов редко и неохотно говорил о литературе. Например, в 1890 году И.Л.Леонтьеву (Щеглову) он пишет:

«Слова художественность я боюсь, как купчихи боятся жупела. Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т.п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полуистинами, которые не стоят и гроша медного... Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о "художественности" меня только утомляют и кажутся мне продолжением все тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в Средние века...» (П 4, 791).

Поскольку разговоры о «читателе» содержатся в переписке, посвященной литературе, у исследователей сравнительно немного материала для анализа объема образа «читателя». Крупицы сведений о том, как Чехов определял творческий метод, литературные достоинства и недостатки, обнаруживаются в трех ситуациях:

когда он рецензирует произведения молодых писателей[1],

в беседе с коллегами[2],

в споре[3].

Основной причиной «нелюбви к разговорам о литературе» стала социокультурная атмосфера, в которой жил автор. Чехов вступает в большую литературу как новатор, чья позиция была не понята совре-

---

[1] Когда Чехов стал известным писателем, он часто выступал рецензентом и даже редактором молодых писателей. Среди его корреспондентов были писательницы Л.А.Авилова, Е.М.Шаврова, Ал.П.Чехов, а также А.М.Пешков (Горький).

[2] Например, Д.В.Григорович, А.С.Суворин, А.Н.Плещеев, Я.П.Полонский, В.Г.Короленко, В.В.Билибин. Интересно, что в общении с Сувориным Чехов выступает и как собеседник, и как рецензент

[3] Эта ситуация ярко проявляется в письмах полемическими конструкциями «Вы пишете...» или «Ты пишешь...».

менниками[1]. Чехов не выделял себя и свое творчество из традиции реализма[2] – и читатели встраивали его произведения в известные им схемы (Достоевского, Гоголя, Тургенева). Творчество же Чехова было новаторским, и он, сам того не желая, полемизировал с традицией. Современники желали видеть в изображенных автором героях проявление их «идейности», Чехов же предлагал им нечто качественно новое: не продукт эпохи, а условия разработки этого продукта.

В.Я.Линков в недавней книге прекрасно охарактеризовал этот эффект чеховской прозы: «Открывая Чехова после Толстого и Достоевского, читатель попадает в совершенно иной мир: вместо целостного и гармоничного – раздробленный и порой хаотичный; находит там вместо глубокой веры сомнение и скептицизм; вместо живых убеждений героев – мертвые догмы и иллюзии; вместо солидарности – раздробленность и одиночество»[3].

«Читатель», тем не менее, является необходимым компонентом творческого метода Чехова. Это читатель – реальный, который будет обобщен в читающую и смотрящую публику, а в некоторых вариантах – в «читателя идеального».

Творческая биография Чехова началась с журналистики, в жестких условиях нищеты. Ему приходилось писать так, чтобы текст купила редакция – а стало быть, целиком и полностью ориентировать собственное творчество на читателя юмористических журналов. Это обстоятельство позволило исследователю «читателя» Чехова П.И.Овчаровой сделать вывод, что и сам автор поначалу «выступал от лица массового читателя, причем читателя невоспитанного….»[4]. Нам представляется этот вывод слишком простым решением проблемы. Чехов не выступает от имени читателей «малой литературы», а стилистически подстраивается под их вкусы, использует в работе информационные поводы, пародирует известные читателю «Осколков» теат-

---

[1] Показателен пример: когда Иванова из одноименной пьесы критики и ближайшее окружение автора восприняли как образ лишнего человека, Чехов в письме Суворину восклицает, что если все так поняли главного героя, то пьесу не стоит ставить.

[2] Известно, что повесть «Мужики» была воспринята русскими и французскими критиками как документальная. См.: П 7, 481-482.

[3] *Линков В.Я.* История русской литературы XIX века в идеях: Учебное пособие. М., 2002. С. 133.

[4] *Овчарова П.И.* Читатель в творческой программе Чехова // Художественное творчество и проблемы восприятия. Сб. научных трудов. Калинин, 1988. С. 123.

ральные и газетные штампы, использует знакомые читателю имена и фамилии – делает все, чтобы его текст был прочитан. Таково появление в ранней прозе Чехова образа Сары Бернар в мелочишках «И то и се», фельетонах «Сара Бернар» и «Опять о Саре Бернар»:

«Сегодня Сара Бернар злоба дня, сегодня про нее и писать нужно» – телеграфирует редактор нерадивому корреспонденту в юмореске «Сара Бернар» (1, 107)[1].

Таковы же по функции «иезуит Цитович»[2], зверинец Винклера, куда Чехов помещает всех чудаков Москвы, и т.д. Эта ориентация на читателя ярко проявляется также в пародиях «Летающие острова», «Скверная история» и т.д.

Ориентация на читателя, стремление метко попасть в целевую аудиторию выросли у Чехова в две тенденции творчества:
тщательная обработка материала, которая стала его визитной карточкой и творческим методом;
стремление к эффектам в тексте, которые должны воздействовать на читателя.

В общении с коллегами Чехов постоянно призывает «думать о читателе», то есть писать так, чтобы текст был прочитан. Здесь перед нами предстают «читатель реальный», обобщаемый в публику, и «читатель идеальный» – коллеги, литературные гурманы, с которыми Чехов не гнушается вступать в литературные споры. В обоих случаях в письмах Чехова упоминается читатель с историей и психологией, а не имплицитный. Значит, на материале писем мы можем обнаружить только образы «читателя реального» и «читателя идеального» – то есть представление Чехова о публике и его своеобразие.

2.1. Публика.

Отношение Чехова к публике неоднозначно. С одной стороны, Чехов отпускает уничтожающе едкие замечания по отношению к ней и даже отрицает ее самостоятельность:

[Из письма А.С.Суворину] «Публика всегда и везде одинакова: умна и глупа, сердечна и безжалостна – смотря по настроению. Она

---

[1] Ср. письмо Чехова редактору Лейкину: «Про Мясницкого не вычеркивайте. Его пьеса в Москве составляет вопрос дня. Про любителей тоже – они составляют половину Москвы, и все прочтут» (П 1, 104).
[2] См.: *Шалюгин Г.А.* Портрет иезуита Цитовича // Шалюгин Г.А. Чехов: «жизнь, которой мы не знаем…». Симферополь, 2004. С. 14–23.

всегда была стадом, которое нуждалось в хороших пастухах и собаках, и она всегда шла туда, куда вели ее пастухи и собаки. Вас возмущает, что она хохочет плохим остротам и аплодирует звонким фразам; но ведь она же, эта самая глупая публика, дает полные сборы на "Отелло" и, слушая оперу "Евгений Онегин", плачет, когда Татьяна пишет свое письмо» (П 3, 61).

В то же время, он отвечает практически на каждое письмо, которое ему присылают, общается со всеми почитателями своего таланта[1].

При этом практическое знание различной публики проскальзывает во многих письмах Чехова: он дает конкретные советы издателям журналов и коллегам-писателям о том, как достичь успеха, трезво рассуждает о том, среди какой аудитории будут иметь успех его пьесы, рекомендует актеров на роли.

[А.М.Горькому по поводу пьесы «На дне»] «Настроение тяжкое, мрачное, публика с непривычки будет уходить из театра...» (П 11, 12).

[Ф.Д.Батюшкову о журнале «Cosmopolis»] «В руках Сигмы русский отдел не имел бы никакого успеха ни у публики, ни у литераторов, у вас же он пойдёт, только придется потерпеть и не смущаться, когда вас будут упрекать, что журнал скучен, сух и т.п.» (П 6, 334).

Т.о. «реальный читатель» предстает в письмах Чехова потребителем эстетического труда издателя, литератора, драматурга, которые оказывают влияние на творчество автора своим вниманием или невниманием. Интересно, что в аналогичном портрете «реального автора», с которым должен коррелироваться «реальный читатель», Чехов негативно относится к влиянию публики на автора. Так, основными достоинствами автора, по Чехову, является смелость[2], ис-

---

[1] В нескольких своих письмах он жалуется, что из-за постоянных визитов в его ялтинский дом не может работать. Несколько историй приведено в недавней книге директора Дома-музея в Ялте Г.А.Шалюгина. Показательна, в частности, история встреч с эпигоном Чехова Борисом Лазаревским. Он был настолько частым гостем дома в Ялте, что Чехов жаловался в письмах, что не знает, как его от дома отлучить. См.: *Шалюгин Г.А.* «Чехов: «жизнь, которой мы не знаем»...». С. 68.

[2] «Заслуга Горького не в том, что он понравился, а в том, что он первым в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и

кренность и нетенденциозность[1]. В то время как потакание вкусам публики, издателя, критика; по мнению Чехова, губят эту искренность, приводят к фальши и блеклости повествования[2].

2.2. Идеальный читатель-коллега.

Профессиональные читатели: критики, коллеги, цензоры, ученые, – приобретают черты «идеального читателя». По поводу «Степи» Чехов пишет своим корреспондентам о «2-3 литературных гастрономах» (П 2, 178), которые должны понять и оценить повесть.

Переписка Чехова периода написания «Степи» позволяет нам предположить, что «читатель», на которого подспудно ориентируется Чехов, – ценители литературы и художественного слова и коллеги-писатели А.С.Суворин, Я.П.Полонский, В.Г.Короленко, Д.В.Григорович и А.Н.Плещеев и др.

[Д.В.Григоровичу] «...Вместо художественного, цельного изображения степи, я преподношу читателю "степную энциклопедию"... И энциклопедия, авось, сгодится. Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику. Если моя повестушка напомнит моим коллегам о степи, которую забыли, если хоть один из слегка и сухо намеченных мною мотивов даст какому-нибудь поэтику случай призадуматься, то и на этом спасибо» (П 2, 173-174).

Портрет идеального читателя менялся с развитием отношений писателя с окружением. Как только доверительные отношения заканчивались, как только собеседник переставал удовлетворять высоким запросам Чехова, он тут же переставал вести с ним разговоры о литературе и переходил на болтовню. Так, из этого сонма со временем вышли А.С.Суворин и Плещеев, о которых Чехов высказывался мягко, но в литературную мастерскую не допускал. Впрочем,

---

заговорил как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту» (П 11, 164).

[1] [О Писемском] «Все то, что имеет у него временной характер, все эти шпильки по адресу тогдашних ритиков и либералов, все критические замечания.., и все так называемые глубокие мысли, бросаемые там и сям – как все это по нынешним временам мелко и наивно! То-то все оно и есть: романист художник должен проходить мимо всего, что имеет временное значение» (П 5, 204).

[2] «Сам он (Григорович. – *А.В.*) тенденциозный писатель... Мне кажется, что его одолевает постоянный страх потерять расположение людей, которых он любит, – отсюда и его виртуозная неискренность». (П 3, 130).

«взрослый» писатель Чехов вообще чурался откровенничать на литературные темы. Позже он приходит к единичному, обособленному отношению к каждому собеседнику:

[И.И.Орлову] «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по России там и сям, – интеллигенты они или мужики; в них сила, хотя их и мало» (П 8, 101).

Профессиональные читатели – цензоры и критики – влияли на окончательные тексты Чехова. Известно, что Чехов правил свои произведения под влиянием цензуры[1]. Однако на творческую лабораторию она не влияла. Чехов практически никогда самостоятельно не связывался с цензурой, за него это делали сотрудники издательств, с которыми он работал. Если к цензуре Чехов относился, по-видимому, как к необходимому злу, то мнения критиков он не учитывал вовсе:

«Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал – хороший или дурной, все равно, – что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я также нужен, как для астронома звезда <…> Так исчезает на наших глазах масса жизней и произведений искусств, благодаря полному отсутствию критики» (П 3, 98-99).

Критика не отвечала чеховским профессиональным запросам:

Таким образом, «идеальным читателем» для Чехова является читатель, которому писатель может доверять, который способен оценить эстетическую природу чеховских текстов. Профессиональные читатели не играют особой роли в объеме «образа идеального читателя». Хотя вступая в литературу, Чехов в большей степени доверял литературным «крестным батькам».

3. Абстрактный читатель.

Абстрактный читатель в текстах Чехова выражен как имплицитно, так и эксплицитно.

В новейшей теории литературы время, в которое творил Чехов, названо временем «парадигмы неклассической художественности», для которой характерно выстраивание художественной реальности «не на территории собственного сознания, а в сознании адресата»[2]. Поздние

---

[1] «Цензор наметил синим карандашом места, которые ему не нравятся по той причине, что брат и сын равнодушно относятся к любовной связи актрисы с беллетристом… Если изменения, которые я сделал на листках, будут признаны, то приклей их крепко на оных листках. Если же изменения сии будут отвергнуты, то наплюй на пьесу: более нянчиться с ней я не желаю и тебе не советую (П 6, 173)».

[2] *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т.1. С.101.

произведения Чехова демонстрируют эту тенденцию с помощью новаторской для русской литературы того времени манеры повествования: объективного повествования[1]. Ранние – с помощью иных средств.

Эксплицитного читателя использует, в основном, в раннем творчестве. В юморесках, фельетонах, ранних рассказах нередки обращения к читателю. Имплицитный читатель находит большее отражение в письмах Чехова, поскольку «образ имплицитного читателя» связан с темой писательского мастерства, которая всерьез занимала Чехова. С ростом писательского самосознания Чехов осознает «тему читателя» с точки зрения авторского мастерства. Известное письмо Д.В.Григоровича, в котором старый писатель «уличил» Чехова в сумбурности и мелкотемье[2], подталкивает его к такому витку саморефлексии: «Если есть у меня дар, который следует уважать, то, каюсь перед чистотой Вашего сердца, я доселе не уважал его… Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я бы работал более суток… Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом» (П 1, 217-218).

Эта рефлексия приводит Чехова к своеобразному итогу. Решение вопроса взаимоотношения автора и читателя он находит в авторском мастерстве. Это показывают и письма-авторефлексии, и в дальнейшем – письма-рецензии.

[А.М.Пешкову (Горькому)] «Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и оно утомляется…Беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» (П 8, 258).

Рекомендации, которые дает Чехов своим корреспондентам, касаются того, как строить повествование, чтобы держать читателя в напряжении. То есть, «читатель» становится звеном коммуникации.

В русле авторского мастерства Чехов выделяет компоненты, воздействующие на читателя. В письме А.Н.Плещееву он рассказывает, что сознательно использует эффекты, настроенные на читательское восприятие:

---

[1] На уровне сюжетов это приводит к тому, например, что все сюжеты о любви осознаются разными вариантами одного и того же гипертекста.

[2] Об ошеломляющем эффекте, который произвело на молодого беллетриста письмо маститого писателя, свидетельствуют десяток откликов об этом случае в письмах другим корреспондентам.

«Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил. Быть может, я и ошибаюсь».

Чехов по наитию применял эффекты в сильных позициях текста: в заглавиях, экспозиции, в фабульной развязке. К проблеме заглавия Чехов приходит, готовя к публикации повесть «Моя жизнь». В письме А.Н.Тихонову (Луговому) он жалуется: «Это название мне кажется отвратительным, особенно слово «моя». Не лучше ли будет «В 90-годах»? Это в первый раз в жизни я испытываю затруднения с названием» (П6, 179).

Затруднения Чехова понятны. Название «Моя жизнь» провоцирует в повествовании от первого лица воспринимать текст как автобиографию. Нейтральное же «В 90-е годы» этот биографизм «снимает». Однако само внимание к сильной позиции текста настораживает.

В письмах-рецензиях он проводит ту же линию, но на конкретных примерах. Рецензируя и критикуя, он опирается, прежде всего, на мастерство автора управлять эмоциями читателя, дергать за струны его души, держать его в постоянном напряжении. На это, кстати, работает компактность прозы, которая становится едва ли не основным признаком высокого мастерства[1].

[А.В.Жиркевичу, 1895] «Вспыхивание зарницы – эффект сильный; о них достаточно было упомянуть только один раз, как бы случайно, не подчеркивая, иначе ослабляется впечатление и настроение у читателя расплывается...» (П 6, 47-48).

Чеховские эффекты рассчитаны на слух читателя (звук струны Якова Бронзы, романсы Ионыча и игра на фортепиано Екатерины Туркиной, шелест пеленок и колыбельная в «Спать хочется»), на его воображение и ощущения («проявление совести» в «Жене», образ Дьявола в «Случае из практики»), на внимательное чтение (молниеносные ремарки в прозе, слова, выделенные курсивом). Значимыми оказываются игры со временем и пространством («Архиерей», «Студент»), сгущение повествования, анекдотические фабулы и другие проявления авторской интенции. Все это, по нашему мнению, создает новое повествование, которое обращено непосредственно к каждому человеку.

---

[1] Ср: [Е.П.Гославскому] «Чем теснее и компактнее, тем выразительнее и ярче» (П 8, 172).

Таким образом, в свете современных теорий «читателя» проза и литературная лаборатория Чехова получают свои четкие очертания. Единичный, самодостаточный читатель, к которому приходит Чехов в письмах, вполне соотносится с «читателем», которого демонстрирует ориентация автора на эффектное повествование. Ориентация на читателя, рожденная по насущной необходимости, стала одной отправных точек того эстетического феномена, который именуется прозой Чехова.

Письма Чехова в контексте творчества писателя

Ирина Косолобова
(Белгород)

Почтовая проза писателя (Функциональные особенности устойчивых сочетаний в эпистолярии А.П.Чехова)

Тексты писем Чехова, по справедливому утверждению К.И.Чуковского, – «единственное в нашей литературе явление, не имеющее никаких параллелей, – именно потому, что в них сказывается <…> необыкновенная страсть к «живописанию словом», к словесным портретам, словесным зарисовкам с натуры»[1].

В «почтовой прозе» отражена могучая творческая энергия Чехова: язык эпистолярия писателя феноменально богат, пластичен. Он насыщен яркими экспрессивными, маркированными элементами, которые различны по происхождению, стилистической окраске, по частотности употребления.

Языковые средства выразительности в письмах А.П.Чехова можно условно разделить на две группы. Первую из них составляют уже имеющиеся в языке, то есть нетрансформированные, экспрессивные элементы (это различного рода «оксюморонные» включения – в нашем понимании *стилистического оксюморона*, сутью которого является «столкновение» двух стилистически разнородных элементов – устаревшей, церковнославянской, иноязычной лексики, элементов просторечья и диалектизмов); и, в частности, узуальные фразеологизмы. Во вторую группу войдут единицы, творчески переосмысленные автором, сознательно нарушающим стереотип их восприятия (слова с «приращением» смысла, новые лексико-семантические варианты лексем; нестандартные формы слов с неканоническим морфологическим показателем; устойчивые сочетания, трансформированные автором).

В настоящей работе мы рассмотрим узуальные фразеологизмы и устойчивые сочетания, трансформированные автором. При этом

---

[1] *Чуковский К.И.* О Чехове. М., 1971. С. 116.

мы разделяем традиционный взгляд на фразеологизм, представленный в работах Л.А.Булаховского, А.А.Реформатского, А.И.Ефимова, Е.М.Галкиной-Федорук, Н.М.Шанского, В.А.Архангельского, которые придерживались широкого понимания термина «фразеологизм», относя к устойчивым сочетаниям и произведения малых жанров – пословицы, поговорки; и цитаты, ставшие крылатыми выражениями. Таким образом, помимо выделенных акад. В.В.Виноградовым структурно-семантических типов: сращений, единств, сочетаний, к идиоматическим единицам мы относим также фразеологические выражения.

Узуальные устойчивые сочетания

Чехов владеет всеми тайнами гибкой и емкой, динамичной речи, огромная энергия которой сказывается у него буквально на каждой странице, при этом особыми выразительно-изобразительными возможностями обладают фразеологизмы – концентрация метафорического мышления народа. В своих письмах Чехов употребляет яркие, экспрессивно окрашенные устойчивые сочетания в качестве живописующих элементов. Со стилистической точки зрения, фразеологизмы в «почтовой прозе» писателя отличаются большим разнообразием: это могут быть обороты как книжно-письменного, так и разговорно-бытового плана. Чехов черпает материал из живой речи, устного народного творчества, источников церковно-религиозного характера, художественной литературы, а также из фразеологических фондов других языков (славянских и неславянских).

Исходя из этого, с точки зрения происхождения можно выделить следующие основные группы устойчивых сочетаний из писем Чехова:

русские фразеологемы;

фразеологизмы, заимствованные из церковно-религиозных источников;

иноязычные фразеологические обороты, приводимые на языке-источнике, и фразеологические кальки.

Русские фразеологизмы

В ряду исконных фразеологизмов можно выделить элементы различной стилистической принадлежности. Например, как сильное средство экспрессивации речи Чеховым используются просторечные фразеологизмы. Так, Лейкину писатель рассказывает, что к нему приехал брат с семьей и из-за крика детей он не может поспать. В

конце письма уставший от шума Чехов замечает: *Прощайте. Думаю, как бы и где задать храповицкого* (П 1, 81). С помощью такого стилистически окрашенного фразеологизма Чехов не только передает, насколько велико желание крепко уснуть, но и задает «тон» общения – дружески-фамильярный.

Просторечным оборотом Чехов подкрепляет свой совет начинающему литератору Ежову больше работать, больше писать: *При скупой и робкой, нерешительной работе вы дождетесь кукиша с маслом, т.е. испишетесь не писавши...* (П 2, 139). Сам Чехов – человек непревзойденной активности, волевой, удивительно настойчивый труженик, с юных лет подчинивший себя жесткой дисциплине труда, лень, слабость и вялость душевных движений он презирал. И было бы, конечно, очень странно, если бы, воспитывая себя, этот человек не пытался перевоспитать и других. «Воспитывать всех окружающих было его излюбленным делом, – отмечает К.И.Чуковский, – причем он с удивительным простосердечием верил в педагогическую силу наставлений и проповедей, или, как он выражался, „нотаций“»[1]. Но упорное наставничество Чехова не выглядит унылым, постным: яркий фразеологизм придает тексту шутливый, дружеский тон.

У писателя можно встретить и устойчивое сочетание, усвоенное как традиционное из языка фольклора: *Добрейший Николай Александрович! Не велите казнить, но велите слово молвить* (П 2, 8). Далее следуют извинения Чехова за то, что он три недели не писал письма и не посылал рассказ. Таким образом, данное устойчивое сочетание буквально означает просьбу извинить, выслушав объяснения, просьбу дать оправдаться. См. в следующем фрагменте письма: *Милый Алексей Николаевич, не велите казнить, но велите слово молвить!* (П 2, 331) – Чехов по рассеянности не так понял Плещеева и опоздал с рассказом для октябрьского выпуска.

Нередко Чехов прибегал к цитате из какого-либо произведения. В результате апелляции к известному тексту ассоциативно выстраивается определенный образ-характеристика: *У меня гостит А.Н.Плещеев. На него глядят все, как на полубога, считают за счастье, если он удостоит своим вниманием чью-нибудь простоквашу, подносят ему букеты, приглашают всюду и проч. <...> А он "слушает да ест" и курит свои сигары, от которых у его поклонниц разбаливаются головы* (П 2, 280).

---

[1] Там же. С. 63.

Цитата может не обособляться кавычками: *Честное слово, я нищ. Весь декабрь не работал у Суворина и теперь не знаю, где оскорбленному есть чувству уголок* (П 1, 282) – слова Чацкого из комедии Грибоедова «Горе от ума» органично входят в текст письма Чехова.

Фразеологизмы из церковно-религиозных источников

Устойчивые сочетания, почерпнутые А.П.Чеховым из церковно-религиозных источников, обладают повышенной экспрессивно-стилистической окраской: они характеризуются приподнятостью, торжественностью, поэтичностью. Но, включаясь в несвойственный для них контекст, они могут быть средством создания комического (ирония, юмор).

Так, Чехов пишет Лейкину о том, как он посылал рассказ. Почтамт оказался закрыт. *Оставалось что-нибудь из двух: или почить на лаврах, или же мчаться на железнодор[ожную] станцию (21 верста) к почтовому поезду* (П 1, 113). И в этой ситуации он нашел выход: передал рассказ с богомолкой, которая направлялась на железнодорожную станцию. Если бы Чехов сдался, он остался бы ни с чем, то есть, по его ироническому выражению, *почил* бы *на лаврах*. В русском языке фразеологизм *почить на лаврах* имеет следующее значение: *«удовлетворившись достигнутым, совершенным, успокаиваться на этом»*[1]. В тексте письма значение фразеологизма сужается: «успокоиться, не пытаться больше ничего предпринимать».

Подобное сужение семантики фразеологизма, его конкретизация наблюдается и в ряде других случаев. Так, в письме педагогу и драматургу А.Н.Канаеву Чехов рассказывает о том, что из частного театра Ф.А.Корша ушла «соль труппы» – Писарев, Глама и Бурлак. Они хотели наняться в Пушкинский театр – им отказали. Чехов замечает: Куда они *направят* теперь *свои стопы*, мудрено сказать (П 1, 61]. В кодифицированном языке *направить <свои> стопы* – это *«направляться, идти куда-либо»* [ФСРЯ, 267], в письме же Чехова – *«устраиваться где-либо, находить работу»*. Конфликт между Коршем и артистами произошел из-за денег. По словам Чехова, *«газетчики утверждают, что виноват во всем Писарев и К°»* (П 1, 61). Отношение писателя к отделившимся проявляется в ироничных выражениях (в

---

[1] Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А.Молоткова. М., 1968. С. 350. Далее ссылки на это издание (ФСРЯ) даются в тексте.

частности, в наименовании *Писарев и К°*) и фразеологизме с возвышенной коннотацией *направить стопы*, который в несвойственном ему стилистическом окружении вызывает комический эффект.

Таким образом, в письмах Чехова библейские выражения включаются в несвойственный им контекст. В результате возникает ранее упомянутый нами стилистический оксюморон и создается комический эффект, который может служить средством для мягкого отказа, просьбы, предложения. См.: *Не похерить ли нам Рувера?*[Рувер – псевдоним, под которым Чехов публиковал «Осколки московской жизни»] *Руверство отнимает у меня много времени, больше чем осколочная беллетристика, а мало вижу я от него толку. Пригласите другого фельетониста. Ищите его и обрящете. Если же не обрящете, то соедините провинциальные заметки с московскими – не скверно выйдет* (П 1, 91). В данном случае крылатое выражение *ищите и обрящете*, которое имеет значение *«будьте настойчивы и терпеливы в достижении цели»*[1], используется наряду с канцеляризмом «похерить» и авторским новообразованием «руверство», что вкупе создает ситуацию языковой игры, направленную на достижение соответствующего коммуникативного воздействия.

Иноязычные фразеологические обороты

Нередко Чехов обращается за яркими экспрессивными средствами к фразеологии других языков. Основную часть заимствованной фразеологии в эпистолярных текстах Чехова составляют латинские обороты. Брату Александру: *Не позволяй <...> сокращать и переделывать своих рассказов... <...> легче <...> самому сокращать до nec plus ultra и самому переделывать* (П 1, 177). Неоднократно используется писателем устойчивое сочетание *sui generis* (лат. *«в своем роде; своеобразный»*) для характеристики какого-либо писателя. И.Л.Леонтьеву: *Милый капитан! <...> Если хотите критики, то вот она <...> Вас нельзя сравнивать ни с Гоголем, ни с Толстым, ни с Достоевским, как это делают все Ваши рецензенты. Вы писака sui generis и самостоятельны, как орел в поднебесье* (П 2, 204). То же о поэте Л.И.Пальмине, который писал в своих стихотворениях *«про богов, муку и про все то, что не под стать нашей хмурой эпохе»* (П 1, 268).

---

[1] *Грановская Л.М.* Словарь имен и крылатых выражений из Библии. – М., 2003. С. 196.

В следующем примере используется латинское выражение *honoris causa* (*«почетный; почета ради»*), которое прибавляется обычно к наименованию ученой степени, если она присвоена без защиты диссертации. В письме же Чехова это выражение передает авторскую самоиронию: *Завтра я гуляю на свадьбе у портного, недурно пишущего стихи и починившего мне из уважения к моему таланту (honoris causa) пиджак* (П 2, 196).

Нередко в эпистолярии Чехова используются иноязычные обороты без перевода, в оригинале, хотя в узуальном употреблении чаще встречаются их фразеологические кальки. Так, Чехов пишет Н.А.Лейкину, что георгин – *«холодный, не вдохновляющий цветок, надменный и скучный. У этого цветка наружность аристократическая, но содержания никакого... Впрочем, de gustibus non disputantur* (П 1, 117).

В другом письме Чехов уговаривает Лейкина приехать в гости на дачу: <...> *время мы провели бы не совсем скучно, тем более что Вы, кажется, в одном из последних писем не отказываетесь от знакомства с creatum simplex* (П 2, 112]. Брата Николая сурово отчитывает: воспитанные люди *не трескают походя водку* <...> *Ибо им нужна mens sana in corpore sano* (П 1, 224). Различие между невоспитанными людьми и воспитанными, культурными подчеркивается с помощью стилистического контраста языковых единиц: просторечное *трескают водку* и поговорка на латыни.

Итак, в письмах Чехова употребление фразеологизмов связано с их выразительными возможностями. Образность, характерная для значительной части фразеологических оборотов, помогает избежать шаблонности, сухости, безликости в речевом общении. В эпистолярии писателя встречаются меткие народные выражения, а также цитаты из произведений, которые стали общеупотребительным достоянием русской фразеологии. Экспрессия просторечных устойчивых сочетаний используется Чеховым, например, с целью увеличения силы воздействия на адресата. Цитаты из мировой классики, благодаря ассоциациям, которые они вызывают, создают определенный образ-характеристику. Фразеологизмы из церковно-религиозных источников выступают, как правило, средством передачи иронии по отношению к чему-либо (например, бездеятельному поведению) или кому-либо (к самому себе; к артистам, которые пошли на скандал из-за денег). Комический эффект вызывается благодаря несоответствию между формой и содержанием: библейские выражения, характеризующиеся патетикой, приподнятостью, употребляются применительно к тому, что, по мнению Чехова,

недостойно такого возвышения. Широко представлены в «почтовой прозе» писателя иноязычные устойчивые сочетания, которые вводятся в контекст без перевода. Нередко эти обороты в русском языке сосуществуют с фразеологическими кальками, которые в силу своего распространения в узуальном употреблении встречаются чаще. По функционально-стилевой принадлежности иноязычные фразеологизмы (как и библейские выражения) являются книжными. Чехов использует эту их особенность для создания стилистического контраста между высокими заимствованными оборотами и просторечными словами.

Таким образом, в эпистолярии писателя с помощью фразеологизмов создается богатая эмоционально-оценочная палитра. Благодаря устойчивым сочетаниям, автор выражает свое мнение, облекает информацию во флер собственного осмысления. Употребление идиоматических единиц создает благоприятные условия для успешного речевого общения: это замечательный прием диалогизации речи. Комический эффект, возникающий при использовании фразеологизмов, позволяет автору в шутливой форме высказать благодарность, просьбу, мягкий отказ, а также предложение, совет или, по словам Чехова, «нотацию». Употребление пословиц, поговорок, аллюзий, безусловно, свидетельствует о высокой степени владения адресатами писателя социальными нормами языка; реакция на них коммуникантов однозначно предопределена и зиждется на национальных, культурных традициях. Немаловажную роль здесь играет и настроенность на мир собеседника: автор учитывает языковые знания адресата и в соответствии с этим организует свою речь. Такая речь – всегда поиск согласия. Использование экспрессивных средств разных уровней, в том числе фразеологизмов, способствует возникновению у собеседника благожелательного внимания, что является составляющей успешной коммуникации.

Авторские трансформации устойчивых сочетаний

В текстах писем Чехова устойчивые сочетания подвергаются различным видам трансформации с целью создания дополнительных семантических обертонов, что в результате вызывает эффект иронии, комичности, языковой игры в различных вариантах.

Обратимся к примерам фразеологизмов, в которых присутствуют грамматические преобразования (иногда здесь, помимо прочего, автором привносятся или исключаются те или иные компоненты сочетания). Эти изменения имеют в качестве установки придание тексту большей экспрессивности: *Мысль, что впереди еще целая зима, за-*

ставляет мурашек бегать по моей спине (П 1, 87). В узуальном употреблении не существует такого формального варианта, ср.: *мурашки бегают/ забегали/ поползли/ пошли/ побежали* [ФСРЯ, 255].

В другом примере глагол повелительного наклонения заменен на глагол прош. вр. в изъявительном наклонении и опущены компоненты устойчивого оборота. Сочетание *да минует меня чаша сия* (слова Иисуса, сказанные им в Гефсиманском саду) встречаются в письмах Чехова в таком варианте: *Три дня на прошлой неделе провалялся в лихорадке. Думал, что тифом от больных заразился, но, слава богу, миновала чаша* (здесь и далее подчеркнуто автором статьи. – *ред.*) (П 1, 92).

Фразеологическое выражение в тексте может прерываться словами автора в целях его языкового обыгрывания. Это приводит к деавтоматизации знака: образность, присущая обороту, разрушается, его экспрессивный смысл изменяется. Это создает благоприятные условия для индивидуального стилистического обновления фразеологизма в речи, что широко применяется в художественной литературе. Данный прием часто используется в рассказах, фельетонах, а также «почтовой прозе» Чехова: *Первый дачный блин вышел, кажется, комом. <...> рассказ плохо удался* (П 1, 11).

Известные иноязычные выражения в эпистолярных текстах писателя также подвергаются подобным изменениям: *14 октября умер мой друг и приятель Федор Федосеевич Попудогло. <...> Умер он от алкоголя и добрых приятелей, nomina коих sunt odiosa* (П 1, 87).

Следующий фрагмент письма содержит несколько другой вид трансформированного иноязычного устойчивого сочетания. В слова песни Миньоны *«amare, morire» («любить, умереть»)*, которые приводит Щеглов в своем рассказе «Миньона», введено отрицание: *В марте я еду в Кубань. Там: «Amare et non morire...»* (П 2, 172). Чеховские письма к И.Л.Леонтьеву (Щеглову) отличаются непринужденностью, шутливым тоном. В этом фрагменте используется такой прием языковой игры, как цитация. «Цитаты художественных произведений, популярных песен, широко известные изречения афористического типа <...>, – по наблюдениям Н.Н.Розановой, – используются как средства экспрессии, переводя речь говорящего в шутливую тональность. Как правило, цитаты при этом выступают в расширительном переносном значении, создавая двуплановость сообщения[1]. Чехов всегда старался подбодрить начинающих писа-

---

[1] *Розанова Н.Н.* и др. Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983. С. 204.

телей, подчеркнуть удачные находки в их произведениях. Поэтому он и приводит строки из рассказа, о котором неоднократно писал его автору: «„Миньона“ – прелесть» (П 2, 166). Слова из рассказа прошли процесс вторичного означивания, получили статус прецедентного текста, игрового текстового клише. В результате трансформации процитированного выражения (у Чехова – *«любить и не умереть»*) трагическая ситуация, о которой поется в песне, переходит в план обыденности.

Один из способов трансформации – перестановка частей устойчивого сочетания, которая придает свежесть восприятию, задерживает его и выделяет: *Рецензия превосходная, но г. Буренину не следовало бы в ложку меду лить бочку дегтю, т.е. хваля меня, смеяться над мертвым Надсоном* (П 2, 156). Последовательность слов изменена, а следовательно, изменилась и расстановка акцентов: ведь Чехову важна не похвала собственной персоне, а соблюдение правила уважительного отношения к человеку. Негативного («дегтя») в рецензии Буренина больше, чем положительного («меда»).

Подобным же способом трансформирован иноязычный фразеологизм из следующего фрагмента письма А.Н.Плещееву: *Что с Вами, дорогой Алексей Николаевич? Правда ли, что Вы хвораете? Quod licet bovi, non licet Iovi... Что к лицу нам, нытикам и дохленьким литераторам, то уж совсем не подобает Вам, обладателю широких плеч...* (П 2, 206). Чехов шутя перефразирует латинскую пословицу: «*Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку*», его латинское выражение переводится так: *«что дозволено быку, не дозволено Юпитеру»*, а далее дано объяснение этого шутливого переразложения фразеологемы.

Изменение порядка слов в устойчивом сочетании у Чехова может сопровождаться расширением состава оборота (добавляется, например, частица *не* и количественное числительное *один*). Из письма брату Александру: *Merci, Гусев, за письмо! За одно только боку не мерси: с какой стати ты <...> оправдываешься в том, что книга моя вышла якобы поздно?* (П 2, 115). Изменена и форма фразеологизма (порядок слов, расширение состава), и значение данной этикетной формулы из французского языка (ср. перевод: *merci* – «*спасибо*», *beacoup* – «*большое*»).

В другом примере два фразеологизма прошли несколько ступеней трансформации: в составе обоих сочетаний был один компонент – «*не стóит*» (в первом случае он находится в конце фразеологизма, во втором – в середине), у Чехова этот компонент находится в препозиции по отношению к фразеологическим оборотам, причем глагол вы-

несен без отрицательной частицы не и отделен лексемой *тут*: *Вы хотите посвятить себя всецело сцене – это хорошо и стоит тут овчинка выделки и игра свеч, но … хватит ли у Вас сил?* (П 2, 282).

В текстах писем Чехова один из компонентов устойчивого сочетания может быть заменен. Обратимся к ряду примеров. Из писем Н.А.Лейкину: *Я жду Вас каждый день, хотя в глубине мозгов и сознаю, что Вы поленитесь приехать* (П 2, 112). Если в кодифицированном языке функционирует лишь устойчивое сочетание *в глубине души* (т.е. *в глубине сознания)*, то у Чехова последний компонент заменен на существительное *мозги* (причем употреблено оно в форме мн. ч., подобная форма в переносном значении «ум» квалифицируется как разговорная). Таким образом, с одной стороны, писатель дает понять, что лень Лейкина можно понять умом, но душа, сердце ее не принимают. С другой – на языковом уровне – переводит фразеологизм из разряда стилистически «высоких» (*в глубине души*) в ряд разговорных, просторечных, шутливых.

В следующем послании Александру Чехову трансформация не повлекла существенного изменения в значении фразеологизма, но при этом вновь придала тексту комический характер. Замена последнего компонента позволяет сделать вывод, что для переписывающихся фигура протодиакона внушительнее, солиднее, нежели значительность слона: <…> *разве корректорство так обязательно? Разве только оно дает тебе право входа в храм славы? Извини, но мне кажется, что ты малодушничаешь. Ты мнительный человек и из мухи делаешь протодиакона* (П 2, 115).

Заметим, что практически все случаи трансформации преследуют одну и ту же цель – достижение комического эффекта: *Рад служить во все лопатки, но ничего с своей толкастикой не поделаю* <…> (П 1, 144). Для общелитературного языка характерно только сочетание *бежать во все лопатки* (разг.) – *очень быстро,* а у Чехова это выражение употреблено с другим глаголом и приобрело значение *«с усердием, ревностно, с большим энтузиазмом»*.

Обращает на себя внимание и расширение сочетаемости фразеологических единиц: *Моя голова совсем отбилась от рук и отказывается сочинительствовать*… (П 2, 8). Здесь писатель использует прием каламбура. Если понимать предложение буквально, вырисовывается забавная картина. В узуальном употреблении фразеологизм *отбиться от рук* применяется, когда речь идет о каком-либо человеке, который перестал слушаться или не исполняет свое дело. В данном случае имеет место и персонификация.

В письме М.В.Киселевой Чехов иронизирует над своим положением «модного» писателя. Авторская ирония создается за счет подмены компонента курить тематически близким глагольным компонентом (нюхать) и за счет изменения формы существительного фимиам – ед. ч. на мн. ч.: *На днях я вернулся из Питера. Купался там в славе и нюхал фимиамы* (П 2, 217).

Интересным изобразительным средством предстает развитие у фразеологизма нового контекстуального значения: *Все те рассказы, которые ты* [Александр Чехов] *прислал мне для передачи Лейкину, сильно пахнут ленью. Ты их в один день писал? <...> Уважай ты себя, ради Христа, не давай рукам волю, когда мозг ленив! Пиши не больше двух рассказов в неделю, сокращай их, обрабатывай, дабы труд был трудом* (П 1, 230). В словарях зафиксированы только следующие значения устойчивого сочетания давать волю рукам: 1. *Драться, бить, избивать кого-л. 2. Трогать, хватать, обнимать кого-л.* (ФСРЯ, 123]. В тексте письма этот фразеологизм приобретает значение *«писать необдуманно, плохо или с какой-либо прагматической целью, превратив творческий труд в механический»*.

В чеховских письмах встречается также изменение значения лексикализованных сочетаний номинативного характера. Цель такой трансформации – придать сочетанию признаки и устойчивого, и свободного. См.: *Погода у нас безнравственная, бленорейная, три градуса тепла. Санный путь перестает быть санным* (П 1, 283). *Утомили меня мои науки и хлеб насущный, который в последний месяц я должен был заработать в удвоенной против обыкновения порции* <...> (П 1, 91). *Потягиваясь и жмурясь, как кот, я требую поесть, и мне за 30 коп. подают здоровенную, больше, чем самый большой шиньон, порцию ростбифа, который с одинаковым правом может быть назван и ростбифом, и отбивной котлетой, и бифштексом, и мясной подушечкой, которую я непременно подложил бы себе под бок, если бы не был голоден, как собака и Левитан на охоте* (П 2, 81). В последнем фрагменте текста «оживляется» буквальное значение фразеологизма (известный стилистический прием), чему способствует структура устойчивого сочетания: значение целого в какой-то степени мотивировано и может быть выведено из значений его членов. Художник «восстанавливает» изначальный прямой смысл фразеологизма, «реанимирует» свободное сочетание, акцентирует внимание на его происхождении.

В некоторых случаях разрушение смысловой спаянности компонентов происходит вследствие того, что они оказываются отделены друг от друга различными лексемами: *Возле дома – лавка, похожая на коробку из-под яичного мыла. Крыльцо переживает агонию, и парадного в нем осталось только одно – идеальная чистота* (П 2, 57).

Идиоматическое выражение *Прокрустово ложе* в общелитературном языке употребляется в значении *«искусственная мерка, не соответствующая сущности явления, под которую пытаются что-либо подогнать»*[1]. В эпистолярном тексте реконструировано исходное значение устойчивого сочетания, которое оно имело в греческой мифологии: *«ложе, на котором великан-разбойник Прокруст насильно укладывал путников: тем, кому ложе было коротко, обрубал ноги; тем, кому было длинно, вытягивал»* (см. там же). Для Чехова *прокрустово ложе* (= «*ложе Прокруста*») – это короткий, неудобный диван: *Сплю я в гостиной на диване. Диван еще не вырос, короток по-прежнему, а потому мне приходится, укладываясь в постель, неприлично задирать ноги. Вспоминаю Прокруста и его ложе* (П 2, 62).

Таким образом, в «почтовой прозе» Чехова трансформация фразеологических единиц может состоять в изменении грамматической формы одного из компонентов; идиоматическое выражение может прерываться другими словами, меняется порядок слов, происходит замена одного из компонентов, расширяется сочетаемость оборота, возможно расширение его состава, восстановление исходного прямого значения фразеологизма. И в своих произведениях, и в дружеских письмах Чехов «оживляет» стершуюся метафору (известно, что фразеологизм по происхождению троп), обнажает двуплановость образного слова и придает высказыванию юмористическую окрашенность. Как писал В.В.Виноградов о творческой переработке Чеховым устойчивых сочетаний, «сопоставление фразеологического оборота с омонимичным сочетанием слов или лексемами синонимического или омонимического характера» – особый стилистический прием речевой характеристики персонажа или способ создания комического, если идиоматическое выражение употреблено в авторской речи»[2].

---

[1] Словарь иностранных слов и выражений / Автор-составитель Е.С.Зенович. М., 2002. С. 497.

[2] *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.:, 1963. С. 53.

Все это свидетельствует о том, что для художников слово в действии – это компонент языковой системы, находящийся в постоянной функциональной динамике, причем это явление синхронического характера. Отличие художественного слова состоит в том, что в общеязыковой системе пополнение словарного запаса – процесс диахронического плана, осуществляющийся в силу объективных причин.

Мы попытались сопоставить индивидуально-авторские черты функционирования трансформированных Чеховым фразеологизмов с общеязыковыми тенденциями. Наши наблюдения представлены в следующей таблице. Отметим, что примеры узуальных устойчивых сочетаний (правый столбец) также взяты из писем Чехова.

Индивидуально-авторские особенности языка чеховских писем	**Общеязыковая система**
1) Фразеологизмы подвергаются авторской трансформации. Это результат творческого переосмысления языковой единицы. Данный стилистический прием служит средством создания комического эффекта, приемом языковой игры, придает тексту экспрессивность. Многие черты диахронического процесса изменения фразеологизмов характерны и для трансформированных устойчивых сочетаний в письмах Чехова.	1) Изменение фразеологизмов – долгий процесс. Трансформация устойчивых сочетаний – результат развития, совершенствования фразеологической системы языка, а также способ ее обогащения. Это явление диахронии. В течение длительного времени у фразеологизма могут появиться новые варианты, некоторые компоненты становятся факультативными, следовательно, количественный состав оборота сокращается или увеличивается; изменяется семантика и типичное контекстное окружение.
2) В текстах эпистолярия писателя содержатся фразеологические обороты, которые претерпели какие-либо преобразования формы – например, грамматическую трансформацию или	2) С синхронической точки зрения устойчивая форма фразеологизма допускает его некоторую вариативность и факультативность составляющих. Факультативность и вариантность

изменение количественного состава. Формальные и лингвистические варианты подобных фразеологических единиц в узусе отсутствуют.	компонентов идиомы – специфические особенности фразеологизма как единицы языка, в отличие, например, от словосочетания или предложения.
а) Собственно авторская вариантность узуальных идиом: – формальные варианты – (заставляет) *мурашек бегать* и др.; - лексические варианты: в «почтовой прозе» писателя возможна замена компонента оборота другим, тематически близким – см.: *в глубине мозгов*; не связанным по смыслу с изначальным, узуальным компонентом – см.: *делать из мухи протодиакона*; ***служить*** *во все лопатки*; смешанные варианты: ***нюхать*** *фимиамы*.	а) В языковой системе явление вариантности, или заменяемости, компонентов фразеологического оборота как особенность его формы проявляется по-разному. Оно захватывает иногда только отдельные составляющие фразеологизма, иногда же распространяется на все компоненты. В принципе каждый член устойчивого сочетания может варьироваться, т.е. допускать те или иные замены. Варьирование во фразеологизме может быть – по форме компонентов: к формальным вариантам, как правило, относятся все фонетические, морфологические и др. изменения компонентов фразеологизма. Например, *почить (почивать) на лаврах*. См.: *оставалось <…> или почить на лаврах, или же мчаться на железнодорожную станцию* (П 1, 113); – по составу компонентов, т.е. лексические варианты. Например, *кукиш [шиш, фига] с маслом*. См.: *дождетесь кукиша с маслом* (П 2, 139); – по составу и по форме компонентов одновременно, т.е. смешанные варианты: *задать,*

	задавать храповицкого [храпака]. См.: *думаю, <...> где задать храповицкого* (П 1, 82).
б) Количественный состав узуального фразеологизма в эпистолярии Чехова может быть: сокращен, например, *миновала чаша*; увеличен, см.: *amare* **et non** *morire*; *первый* **дачный** *блин вышел*, кажется, *комом*.	б) Количественный состав фразеологизма может быть разным. Отдельные компоненты у некоторых устойчивых сочетаний в одних случаях опускаются, в других – сохраняются. Поэтому фразеологизм может быть употреблен в речи или в полном, или неполном составе. Компоненты фразеологизма, которые могут опускаться в отдельных случаях его употребления, – факультативные компоненты. См.: *направить <свои> стопы*.
в) В «почтовой прозе» писателя устойчивые сочетания значительно расширяют свою сочетаемость: *голова совсем отбилась от рук*. Таким образом, в границы фразеологизма попадают слова, сочетание с которыми не характерно для данного оборота.	в) В границы фразеологизма могут попадать слова, которые не являются компонентами фразеологизма, но которые синтаксически связаны с ними: они распространяют компоненты фразеологического оборота. См. в письмах Чехова ***чувствую*** *до мозга костей* (П 2, 331).
г) Словами автора может прерываться устойчивое сочетание, которое в узусе сохраняет цельность, неделимость. Например, <...> *приятелей, nomina коих sunt odiosa*.	г) Если это позволяет структура фразеологизма, он может быть разделен на части словами контекста, когда отдельные компоненты его стоят не рядом, а в разных местах предложения. См.: *Куда они направят теперь свои стопы, мудрено сказать*.
д) В эпистолярных текстах Чехова в целях языковой игры может быть нарушен порядок следования компонентов устой-	

чивого сочетания, что: – не несет изменения в лексическом значении фразеологизма, см.: *стоит овчинка выделки* и *игра свеч*; – придает обороту противоположный смысл, см.: *в ложку меду лить бочку дегтю, Quod licet bovi, non licet Jovi.*	
3) Содержание, лексическое значение фразеологизма в «почтовой прозе» Чехова также может измениться: а) Восстанавливается изначальный прямой смысл устойчивого сочетания. См. примеры: *санный путь, хлеб насущный.* б) У фразеологизма появляется новый лексико-семантический вариант. См.: *давать рукам волю* – *«писать необдуманно»*.	3) Фразеологические обороты, как правило, образуются вследствие метафорического или метонимического переосмысления всего свободного словосочетания. Фразеологизм по происхождению – троп, что предоставляет писателю возможность использовать образно–выразительный потенциал значения оборота.

Таким образом, в письмах Чехова могут быть изменены и форма, и содержание устойчивого сочетания, и здесь оказываются задействованными все возможные пути обогащения языка для решения коммуникативных задач конкретной речевой ситуации, то есть в каждом случае детерминирующим фактором являются причины субъективного характера, в результате чего возникает феномен, квалифицируемый как идиостиль писателя.

Хуан-Син Лю
(Тайбэй, Тайвань)

Письма и «малая проза» А.П.Чехова (на примере рассказов «Обыватели», «Счастье», «Перекати-поле», «Холодная кровь»)

На сходство писем Чехова, написанных весной 1887 года во время путешествия по югу России, и рассказов «Обыватели» (1887), «Счастье» (1887), «Перекати-поле» (1887), «Холодная кровь» (1887) исследователи обращали внимание уже не раз[1]. Однако в большинстве работ эта мысль либо звучит как тезис, либо рассматривается на очевидном материале. В нашей статье мы попытаемся провести детальный текстологический анализ указанных писем и рассказов Чехова в рамках актуальной для современного литературоведения проблемы – формирование индивидуального стиля писателя.

Прежде всего следует отметить, что известные в данном случае аналогии в плане содержания, – история контролера о том, как «Лозово-Севастоп<ольская> дорога украла у Азовской 300 вагонов и выкрасила их в свой цвет» (П 2, 56), которая фигурирует в рассказе «Холодная кровь», и описание Святогорского монастыря, почти целиком вошедшее в рассказ «Перекати-поле» (П 2, 80-85), – не являются единственными. В письме Н.А.Лейкину от 7 апреля Чехов рассказывает о нерадивом почтальоне: «Письмо Ваше получил вчера. Принес его мне почтальон в рыжем пальто и с добродушной рожей; сдав письмо, он положил свою сумку около таза на скамейку и сел в кухне пить чай, нимало не беспокоясь об адресатах. Совсем Азия!» (П 2, 54). Позднее этот факт он использует в качестве сюжетного мотива в рассказе «Обыватели»: городской архитектор Франц Степаныч Финкс вместо того чтобы осмотреть треснувшую в подвале женской гимназии стену, проводит целый день в гостях у своего знакомого, «поручика из поляков» Ивана Казимировича Ляшкевского.

Определенный интерес в этой связи вызывают также некоторые детали. Не секрет, что Чехов, естественник по образованию, всегда

---

[1] См.: *Глушков С.В.* Письма А.П.Чехова как малый литературный жанр (панорама провинциальной жизни) // Малые жанры в русской и советской литературе. Киров, 1986; *Малахова А.М.* Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974; *Чудаков А.П.* Единство видения // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. М., 1992.

обращал особое внимание на физиологические ощущения и впечатления. Некоторыми из них он “делился” со своими героями. Так, например, рассказывая в письме родным от 25 апреля о казацкой свадьбе, «с музыкой, бабьим козлогласием и возмутительной попойкой» (П 2, 72), Чехов замечает: «Молодые, вероятно, в силу местного обычая, целовались каждую минуту, целовались взасос, так что их губы всякий раз издавали треск от сжатого воздуха, а у меня получался во рту вкус приторного изюма и делался спазм в левой икре (здесь и далее подчеркнуто автором статьи. – *ред.*)» (П 2, 73). Впоследствии эта “физиологическая” деталь перешла в рассказ «Обыватели»: «Это черт знает что такое! – возмущается Ляшкевский. – Я очень рад, что у меня нет ружья или револьвера, иначе бы я стрелял в этих кляч <…> Ей-богу, у меня даже судороги в икрах делаются. Не могу равнодушно видеть этих архаровцев!» (6, 195).

В этом же письме Чехов рассказывает о впечатлении, которое на него произвела ночная тишина на железной дороге: «В Звереве придется ждать от 9 вечера до 5 утра. В прошлый раз я там ночевал в вагоне II класса на запасном пути. Вышел ночью из вагона за малым делом, а на дворе сущие чудеса: луна, необозримая степь с курганами и пустыня; тишина гробовая, а вагоны и рельсы резко выделяются из сумерек – кажется, мир вымер… Картина такая, что во веки веков не забудешь» (П 2, 74). Подобная «картина» несколько раз возникает в рассказе «Холодная кровь»: «Длинный товарный поезд давно уже стоит у полустанка. Паровоз не издает ни звука, точно потух; около поезда и в дверях полустанка ни души» (6, 371); «Проходит минута в глубоком молчании; вагон не движется, стоит на месте, но из-под него начинают слышаться какие-то неопределенные звуки, похожие на скрип снега под полозьями; вагон вздрагивает, а звуки стихают. Наступает опять тишина» (6, 374); «Яша берет у старика трехрублевую бумажку и прыгает из вагона. Его тяжелые шаги глухо раздаются вне вагона и постепенно стихают. Тишина…» (6, 375).

Примечательны в этом отношении также постоянные жалобы Чехова, – посетившего за время своего путешествия массу знакомых, – на жесткую, неудобную постель: «Вообще, нечистый знает, где только не приходится мне ночевать: на кроватях с клопами, на диванах, на диванчиках, на сундуках… В последнюю ночь ночевал в длинной и узкой зале под зеркалом, на диване…» (П 2, 69); «Спать мне приходится на чахоточном диване, очень жестком и необитом» (П 2, 75); «Кормили меня супом из гуся, клали спать на деревянный

диван, будили стрельбой из ружей…» (П 2, 79); «Монахи, весьма симпатичные люди, дали мне весьма несимпатичный № с блинообразным матрасиком» (П 2, 82). Такие же неудобства испытывает его герой из рассказа «Перекати-поле»: «Мой номер был мал и тесен, без стола и стульев, весь занятый комодом у окна, печью и двумя деревянными диванчиками, стоявшими у стен друг против друга и отделенными узким проходом. На диванчиках лежали тощие, порыжевшие матрасики и мои вещи» (6, 255).

Общими для писем и рассказов Чехова являются также некоторые языковые особенности. Во-первых – конструкция «однородные члены + обобщающее слово *всё*».

ПИСЬМА	РАССКАЗЫ
«Курганчики, водокачки, стройки – всё знакомо и памятно» (П 2, 56); «Хохлы, волы, коршуны, белые хаты, южные речки, ветви Донецкой дороги с одной телеграфной проволокой, дочки помещиков и арендаторов, рыжие собаки, зелень – всё это мелькает, как сон…» (П 2, 56-57); «Нет ни одной грамотной вывески, и есть даже трактир «Расия»; улицы пустынны; рожи драгилей довольны; франты в длинных пальто и картузах, Новостроенка в оливковых платьях, кавалери, баришни, облупившаяся штукатурка, всеобщая лень, уменье довольствоваться грошами и неопределенным будущим – всё это тут воочию так противно, что мне Москва со своею грязью и сыпными тифами кажется симпатичной…» (П 2, 60); «В 8 часов вечера дядя, его домочадцы, Ирина, собаки, крысы, живущие в кладовой, кролики – всё это спало и дрыхло» (П 2,	**«Счастье»**: «Окруженное легкой мутью, показалось громадное багровое солнце. Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с веселым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. Серебристая полынь, голубые цветы свинячей цибульки, желтая сурепа, васильки – всё это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою собственную улыбку» (6, 218). **«Перекати-поле»**: «Весь он, от края до края, куда только хватало зрение, был густо запружен всякого рода телегами, кибитками, фургонами, арбами, колымагами, около которых толпились темные и белые лошади, рогатые волы, суетились люди, сновали во все стороны черные, длиннополые послушники; по возам, по головам людей и лошадей двигались тени и полосы света, бросаемые из окон, – и всё это в гус-

62); «Комоды, подоконники – всё завалено патронами, инструментами для починки ружей, жестянками с порохом и мешочками с дробью» (П 2, 75).	тых сумерках принимало самые причудливые, капризные формы...» (6, 253); «Пение пасхального канона, колокольный звон, удары весел по воде, крик птиц – всё это мешалось в воздухе в нечто гармоническое и нежное» (6, 264). **«Холодная кровь»**: «Крыши и площадки вагонов, земля, шпалы – всё покрыто тонким слоем пушистого, недавно выпавшего снега» (6, 376).

Во-вторых – конструкция «однородные члены, соединенные повторяющимися союзами *ни..., ни...*».

ПИСЬМА	РАССКАЗЫ
«Куда ни явишься, всюду куличи, яйца, сантуринское, грудные ребята, но нигде ни газет, ни книг... Местоположение города прекрасное во всех отношениях, климат великолепный, плодов земных тьма, но жители инертны до чертиков... Все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, нервны, чувствительны, но все это пропадает даром... Нет ни патриотов, ни дельцов, ни поэтов, ни даже приличных булочников» (П 2, 54); «Столов нет, если не считать ломберных и круглых, поставленных только ради украшения комнат. Нет ни плевательниц, ни приличного рукомойника...» (П 2, 58); «Как ни скучна и ни томительна таганрогская жизнь, но она заметно втягивает; привык-	**«Обыватели»:** «Нет ни заработков, ни доходов» (6, 193); «Ни труда, ни нравственных и умственных интересов, а одни только растительные процессы» (6, 196). **«Счастье»:** «...и они, стоя теперь как вкопанные, не замечали ни присутствия чужого человека, ни беспокойства собак» (6, 210); «Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи – ни в чем не видно было смысла» (6, 216). **«Перекати-поле»**: «Было в его лице что-то характерное, типичное, очень знакомое, но что именно – я никак не мог ни понять, ни вспомнить» (6, 256); «Я же, засыпая, думал, что этот че-

нуть к ней не трудно» (П 2, 68).	ловек никогда не будет иметь ни своего угла, ни определенного положения, ни определенной пищи» (6, 262); «Было здесь много богомольцев и неопределенного типа, вроде моего Александра Иваныча: что они за люди и откуда, нельзя было понять ни по лицам, ни по одежде, ни по речам» (6, 264). **«Холодная кровь»**: «Всех быков в вагоне восемь <…> Им тесно <…> Нет ни яслей, ни коновязей, ни подстилок и ни клочка сена…» (6, 371); «Он лезет в карман, достает оттуда десятирублевку <…> без предисловий, не меняя ни тона голоса, ни выражения лица…» (6, 373); «Яша лениво плетется на станцию <…> Лицо его не выражает ни скуки, ни желаний; ему, по-видимому, решительно все равно, где ни быть: дома ли, в вагоне, около ли паровоза…» (6, 381).

В-третьих – вводные слова и конструкции, в основе которых лежит «вероятностный» способ познания мира: *по-видимому, вероятно, судя по…*и др. (с точки зрения эпистемической логики, они соответствуют понятию «мнения»)[1].

---

[1] «Модели поведения человека в обществе в известной мере определяются характером мировосприятия, способом познания мира – достоверным или вероятностным, в основе которого лежит противопоставление знания и мнения. <…> Знание порождает уверенность, определенность, категоричность. Мнение сродни сомнению, неуверенности, осторожности». – См.: *Федорова Л.Л.* Некоторые особенности речевого поведения представителей гуманитарной и технической интеллигенции // Язык. Культура. Гуманитарное знание. М., 1999. С. 231.

ПИСЬМА	РАССКАЗЫ
«Владимирчик, наружно напоминающий того тощего и сутуловатого Мищенко, к<ото>рый у нас был, кроток и молчалив; натура, по-видимому, хорошая» (П 2, 57); «...не ужинают они, вероятно, умышленно, иначе их дом давно бы взлетел на воздух» (П 2, 57); «Евгения Иасоновна живет без мужа. Ужасно подурнела. По все видимостям, несчастна (П 2, 60); «Его белобрысая Маня – жирный, польский, хорошо прожаренный кусок мяса, красивый в профиль, но неприятный en face <...> По-видимому, бедовая» (П 2, 61); Вероятно, благодаря моему пьяному состоянию здешние девицы нашли, что я остроумен и «насмешники»» (П 2, 72-73); «Молодые, вероятно, в силу местного обычая, целовались каждую минуту, целовались взасос, так что их губы всякий раз издавали треск от сжатого воздуха, а у меня получался во рту вкус приторного изюма и делался спазм в левой икре» (П 2, 73); «...после обеда подают кофе, приготовляемый, судя по вкусу и запаху, из сжареного кизяка» (П 2, 75).	**«Обыватели»:** «Обыватель отлично слышит эту брань, но, судя по выражению его помятой фигурки, она не трогает его. По-видимому, он давно уже привык к ней, как к жужжанию мух, и находит излишним протестовать» (6, 192). **«Счастье»:** «На сажень от них в сумраке, застилавшем дорогу, темнела оседланная лошадь, а возле нее, опираясь на седло, стоял мужчина в больших сапогах и короткой чумарке, по все видимостям, господский объездчик. Судя по его фигуре, прямой и неподвижной, по манерам, по обращению с пастухами, лошадью, это был человек серьезный, рассудительный и знающий себе цену...» (6, 210); «И старик не сумел ответить, что он будет делать с кладом, если найдет его. За всю жизнь этот вопрос представился ему в это утро, вероятно, впервые, а судя по выражению его лица, легкомысленному и безразличному, не казался ему важным и достойным размышления» (6, 218). **«Перекати-поле»:** «Лицо его сияло; вероятно, в эти минуты, когда кругом было столько народу и так светло, он был доволен и собой, и новой верой, и своею совестью» (6, 265); «Он не решался занять своею особою целый номер и, по-видимому,

	уже стыдился того, что жил на монастырских хлебах» (6, 266). **«Холодная кровь»**: «Судя по качке вагона и по стуку колес, поезд летит быстро и неровно (6, 376); «Старик доволен. Приятное впечатление, оставленное молодым человеком в шершавом пальто, крепко засело в нем, выпитая водка слегка туманит голову, погода великолепная, и, по-видимому, все обстоит прекрасно» (6, 380); «Яша <…> слушает и хочет сесть на стул, но, вероятно, вспомнив про свою тяжесть, отходит от стула и садится на подоконник» (6, 384).

Существенно сходство писем и рассказов Чехова и в некоторых образных выражениях: например, в сравнениях. Так, в письме родным от 7 апреля он иронически описывает местных жителей, сравнивая их головы с дыньками: «Впечатления Геркуланума и Помпеи: людей нет, а вместо мумий – сонные дришпаки и головы дынькой»; «Егорушка <…> знаком с Мамаки, с Горошкой, с Бакитькой и другими барышнями, созданными исключительно для того только, чтобы пополнять вакансии голов дыньками» (П 2, 57), а в письме от 25 апреля подобным образом высказывается об общем знакомом: «Скажите Я.А.Корнееву, что ему кланялся некий Похлебин – субъект с бакенами и с головой редькой хвостом вверх» (П 2, 73)[1]. Позднее тот же прием Чехов использует в рассказе «Обыватели»: «Мало того, что они лентяи и дармоеды, но они еще и мошенники. То и дело берут из городского банка деньги, а куда девают их? Пустятся в какую-нибудь аферу вроде отправки быков в Москву или устройства маслобойни по новому способу, а чтобы быков в Москву гнать или масло бить, надо иметь голову на плечах, ну, а у этих каналий на плечах тыквы. Конечно, всякая афера к черту…» (6, 193).

[1] Выражение взято из произведения Н.В.Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Итак, очевидно, что чеховские письма (апрель-май 1887 года) и рассказы («Обыватели», «Счастье», «Перекати-поле», «Холодная кровь») обладают лексико-синтаксическим единством[1]. Письма в данном случае выполняют роль «черновиков» будущих художественных произведений: в них фиксируется важный фактический материал и, как на опытном поле, испытываются изобразительные приемы. Примечательно, что с течением времени Чехов отказывается от писем с пространными географическими и этнографическими описаниями, однако их функцию берут на себя записные книжки. Все это позволяет говорить о необходимости целостного подхода к изучению эпистолярного и художественного наследия Чехова – только таким образом можно понять процесс формирования индивидуального стиля писателя.

Литература

Ваганова Л.П. Синтаксические способы активизации читательского внимания в произведениях А.П.Чехова // Творчество А.П.Чехова. Особенности художественного метода. Ростов-на-Дону, 1979.

Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // О языке художественной литературы. М., 1991.

Глушков С.В. Письма А.П.Чехова как малый литературный жанр (панорама провинциальной жизни) // Малые жанры в русской и советской литературе. Киров, 1986.

Захарова В.Е. Средства экспрессивно-публицистического синтаксиса в письмах А.П.Чехова // Типы текста и специфика функционирования языковых средств. Куйбышев, 1986.

Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.

Муравьев В.С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Федорова Л.Л. Некоторые особенности речевого поведения представителей гуманитарной и технической интеллигенции // Язык. Культура. Гуманитарное знание. М., 1999.

Чудаков А.П. Единство видения // *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. М., 1992.

[1] Интересно, что рассказ «Холодная кровь» был написан позже других, но стилистически все равно близок к общему «источнику».

Елена Шишпарёнок
(Иркутск)

Восприятие Сибири А.П.Чеховым (на материале цикла очерков «Из Сибири» и писем с дороги)

Поездка А.П.Чехова на Сахалин, необходимость которой оспаривали друзья и родные, для самого писателя была не только шагом, важным в экономическом, нравственном, юридическом отношениях, но и осознанной ступенью внутреннего развития. «Естественнонаучные воззрения, – пишет Н.Е.Разумова в книге «Творчество Чехова в аспекте пространства», – давали Чехову представление о стройности, закономерности материального мира. Соответственно возникло стремление соотнести эти представления с миром, жестоким в своих условиях жизни, где человек еще противопоставлен природе и только учится жить с ней в гармонии»[1]. Таким был в конце 19 века мир Сибири и Сахалина, с его разбитыми дорогами, неизученными болезнями и неограниченным произволом чиновников.

Жанр путевых записок традиционен, и Чехов продолжает традиции русской очерковой литературы в ее лучших образцах – от «Хождения Афанасия Никитина за три моря», радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» до очерков Г.Успенского, Н.Лескова, В.Короленко. В каждом отдельном случае авторы стремятся откликнуться на актуальные вопросы современности, прикоснуться к достоверному материалу, к подлинным фактам жизни.

Так, родственность повествовательной манеры Н.Лескова и А.Чехова, их взаимный человеческий и творческий интерес друг к другу были предметом внимания таких исследователей, как И.П.Видуэцкая[2], А.М.Турков[3], Б.И.Есин[4], В.Б.Катаев[5] и другие исследователи.

---

[1] *Разумова Н.Е.* Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 147.

[2] *Видуэцкая И.П.* Чехов и Лесков // Чехов и его время. М., 1977. С. 101-116.

[3] *Турков А.М.* Лесков и Чехов // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. М., 1987. С. 85–90.

[4] *Есин Б.И.* История русской журналистики XIX века. М., 1989.

[5] *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

Н.А.Никипелова делает попытку сравнения жанровой природы сборника Н.С.Лескова «Монашеские острова на Ладожском озере» (1873) и книги А.П.Чехова «Остров Сахалин» (1893) на основании двух аспектов, характерных для обоих писателей[1]. Во-первых, Лесков направляется на Валаамские острова с определенными представлениями, которые либо подтвердятся авторскими впечатлениями, либо окажутся опровергнутыми. Эта ситуация актуальна и для Чехова, поскольку он изучил массу научной и художественной литературы перед поездкой и, следовательно, уже имел определенную картину Сибири и Сахалина. Во-вторых, предметом повествования, которое полностью опирается на фактический материал, у обоих путешественников становится, условно говоря, метафизическая сторона жизни. И у Лескова, и у Чехова главной остается проблема «отчуждения человека». И жизнь «обитателей монашеского царства», «богомольцев поневоле», которые спасаются здесь кто от полиции, кто от запоя, и жизнь населения каторжного острова – вольных поселенцев, бродяг, беглых – предстает как ненормальное, абсурдное явление, как полное несовпадение человека и среды, атрофированности всех социальных и психологических навыков человека.

Разница же при сопоставлении очерков обнаруживается, главным образом, во внутренней атмосфере произведения. С самого начала Лесковым взят, в некоторой мере, фельетонный тон повествования, а портреты очерковых героев – живые, точные, – выполнены в карикатурной манере. Чехов же, как известно, напряженно искал форму и тон авторского повествования, стремясь сохранить «чувство первого впечатления», но избежать фальши, укора, назидания. Н.Никипелова определяет общий тон повествования как «пытливый и тревожный, самоироничный и проникновенный»[2]. Исследователь также отмечает, что результатом путешествия Лескова остался не очерк, а повесть «Черномазый Телемак», ставшая знаменитым «Очарованным странником». Само путешествие осталось фактом биографии писателя, а очерк выполнил вспомогательную роль. Для Чехова же результат путешествия на Сахалин, результат творческого развития воплотился именно в очерковой форме[3].

[1] *Никипелова Н.А.* Н.С.Лесков и А.П.Чехов. Особенности жанра путевого очерка («Монашеские острова» и «Остров Сахалин») // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А.П.Чехова: Сб. науч. статей. Южно-Сахалинск, 1993. С. 134-139.

[2] Там же. С. 136.

[3] Там же. С. 138.

У Лескова, как мы уже отметили, сюжет повествования строится на несовпадении мнимой и реальной картины. Скрыто этот мотив несовпадения присутствует и в очерках и письмах Чехова. Чтобы проследить, как изменяется представление о сибирском крае, необходимо изучить материал, который каким-то образом влиял на формирование образа Сибири и Сахалина в сознании писателя до поездки.

В конце 1880-х – начале 1890-х годов публицистический интерес к сибирской теме был обусловлен такими фактами общественной жизни, как переселенческое движение, состояние тюремной системы и строительство Транссибирской железной дороги.

Анализируя то, как освещались в печати и литературе эти темы, Н.Е.Разумова приходит к выводу, что существовало несколько тенденций. Во-первых, очеркисты нередко прибегали к «своеобразной мифологизации Сибири как совершенно иного пространства»[1]. Например, очерк С.Пономарева «В пути» завершается картиной настоящего земного рая: «Тучные поля залегли под всем горизонтом, трава высилась рослая, сочная и зеленеющая. Лес тянулся к лазурному небу и сияющему солнышку, которое грело, а не пекло… Ой, как хорошо новоселам! Ай да вольный край! Умеет он принять землеройных гостей, умеет и потчевать…»[2].

В совсем ином тоне, по мнению исследователя, написаны «Очерки Сибири» бывшего ссыльного С.Я.Елпатьевского, публиковавшиеся в 1891–1892 годах в «Русских ведомостях» и «Русской жизни». Здесь «острые социальные вопросы находят разрешение в особом духовном потенциале самого пространства». Тайга у Елпатьевского уподобляется «суровому и мрачному храму… где человек придавлен к земле высокими стенами, темными сводами, молитвенною тишиной, и только душа его, отрешенная от всего земного, возносится к небу…»[3].

Рядом с этой линией в восприятии Сибири существовала другая, «свободная от такой метафизической тенденции. Авторская позиция в ней сводится к социально-критическим или хозяйственно-экономическим представлениям, которые не имеют собственно сибирских корней, а импортируются из Европейской России. Сибирь рассматривается с точки зрения общенациональных проблем»[4]. Например, Н.Г.Гарин-

---

[1] *Разумова Н.Е.* Указ. соч. С. 154.

[2] *Пономарев С.* В пути // Северный вестник. 1890. № 4. С. 69.

[3] Русские очерки: В 3-х т. М., 1956. Т.3. С. 537.

[4] *Разумова Н.Е.* Указ. соч. С. 155.

Михайловский, участвовавший в проектировании Транссибирской железной дороги и изложивший свои впечатления в очерках «Карандашом с натуры: по Западной Сибири», говорит о Сибири в первую очередь как о крае, перспективном в плане экономического освоения. «Вот страна, которая ближе всех подходит к мечтам о том, что когда-то будет и было, это вольная, неделеная, далекая сибирская сторона»[1].

Посылая А.С.Суворину в «Новое время» свои очерки «Из Сибири», Чехов подчеркивал, что «в них больше чеховских чувств и мыслей, чем Сибири» (П 4, 92). Однако исследователи сходятся на мысли, что эта «субъективность» стиля – результат не личного переживания тягот путешествия или случайных наблюдений, а принципиальной позиции художника.

Эта позиция заключается в том, что Чехов смотрит на Сибирь не только как на край со своими местными особенностями и нуждами. Он стремится увидеть в нем и то, что роднит его со всей страной: «в противоречиях сибирской жизни художник обнаруживает общерусские проблемы»[2].

Как известно, перед поездкой Чехов был занят тщательным изучением специальной литературы, разнообразных трудов по русской и зарубежной истории, художественной литературе, однако в ходе поездки у писателя складывалась своя собственная позиция по отношению как к Сибири, так и к миру, к бытию в целом.

Цикл «Из Сибири» позволяет проследить динамику изменений в сознании писателя. Составляющие его очерки во многом перекликаются с письмами, отправленными с дороги. Н.Е.Разумова отмечает, что «цикл имеет перед ними преимущество сюжетной выстроенности, которая отражает логику духовного процесса. Жизненные факты предстают в нем в минимальной, основной обработке и отборе в соответствии с некими сущностными критериями, которые, благодаря этому, становятся особенно осязаемыми»[3]. Тем не менее, очевидно, что внимательное прочтение писем Чехова и сопоставление их с текстом очерков позволит глубже и точнее проследить развитие образа повествователя и становление авторского отношения к Сибири и Сахалину. Письма несут отпечаток непосредственного впечатления, в отличие от очерков, которые писались, как известно, уже по прибытии на остров.

---

[1] *Гарин-Михайловский Н.Г.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1957. Т. 3. С. 490.
[2] *Бердников Г.* А.П.Чехов. Идейные и творческие искания. М., 1984.
[3] *Разумова Н.Е.* Указ. соч. С. 149.

Н.Е.Разумова замечает, что первая же реплика, открывающая очерки «Из Сибири»: «Отчего у вас в Сибири так холодно?» (14, 7), – моделирует внутренний конфликт, с которым Чехов начал путешествие. «Он заключается в разделении мира на две неравноправные сферы, одна из которых воспринимается как норма, другая – как чуждая и враждебная человеку»[1]. В письмах нет резкого противопоставления России и Сибири, наоборот, описание последней начинается с попытки найти общее между ними: «Я сказал бы, что она (сибирская равнина – *Е.Ш.)* очень похожа на нашу южнорусскую степь, если бы не мелкий березняк, попадающийся то там, то сям...» (П 4, 78). Конфликт, таким образом, менее очевиден, но присутствует. Задачей, ведущей к его разрешению, видится воссоединение мира на основе выявления общих, положительных начал в разрозненных сферах. Решение этой задачи и было запечатлено в цикле очерков и в письмах, но поиск решения шел через обострение конфликта.

Как и в первых двух очерках, в письмах апреля и первой середины мая повествователь находится в положении стороннего наблюдателя, созерцателя. «Ну-с, едешь, едешь... Мелькают верстовые столбы, лужи, березнячки...» (П 4, 78). Представление о Сибири как о неусторенном крае, населенном каторжниками, сталкивается в сознании писателя и спорит с реально складывающимся впечатлением. В письме родным это противоречие выражается потоком мыслей, одна часть которых противопоставляется другой. «Вот перегнали переселенцев, потом этап... Встретили бродяг с котелками на спинах; эти господа беспрепятственно прогуливаются по всему сибирскому тракту. То старушонку зарежут <...>, то проломят голову встречному нищему или выбьют глаза своему же брату ссыльному, но проезжающих они не трогают» (П 4, 79). До противительного союза «но» шло нарастание атмосферы беззакония и опасности, после союза автор в такой же последовательности приводит доводы в пользу путешествия по Сибири. «Вообще в разбойничьем отношении езда здесь совершенно безопасна...когда идешь на станцию, вещи оставляешь во дворе; на вопрос, не украдут ли, отвечают с улыбкой» (П 4, 79).

В этой ситуации противопоставления кроется подоплека отношений между Россией и Сибирью. Описание этапа заключенных отсылает нас к мысли, что это не сама сибирская жизнь, а лишь

---

[1] Там же. С. 170.

последствия законов и решений, принятых в России. «Перевозчики – народ озорной, все больше ссыльные, присланные сюда по приговорам общества за порочную жизнь» (П 4, 84-85). Доводы же о безопасности дороги говорят об истинном нраве сибирского человека. «Мне кажется, потеряй я свои деньги на станции или в возке, нашедший ямщик непременно возвратил бы мне их и не хвастался бы этим» (П 4, 79). Эта мысль, проходя красной нитью через рассуждения о быте, нравах и «манере жить» сибиряков, найдет свое полное воплощение: «Если бы не чиновники, развращающие крестьян и ссыльных, то Сибирь была бы богатейшей и счастливейшей землей» (П 4, 82).

Несмотря на позитивные рассуждения, у повествователя нарастает тяжелое настроение отчужденности. «Везут через реку долго… мучительно долго! Паром ползет… Опять чувство одиночества…» (П 4, 85). Кульминации такое настроение достигает, когда Чехов узнает, что Иртыш разлился и переправа через него невозможна. Такое напряжение мобилизует силы путешественника, побуждает его бросить вызов враждебному чужому пространству. Силы для такого шага берутся из запаса, с которым писатель отправлялся в дорогу. «Я дал себе слово отделаться в дороге от двух своих пороков <…> это – уступчивость и сговорчивость <…> Подозревая, что разлив Иртыша придуман только для того, чтобы не везти меня к ночи по грязи, я запротестовал и приказал ехать» (П 4, 85). Изоляция «Я», таким образом, преодолевается, и «образ повествователя наделяется активной позицией взаимодействия с сибирским пространством»[1].

Следующая переправа через Томь явилась самым опасным испытанием, непосредственным соприкосновением со смертью. И человек, и мир предстают здесь в своих предельных проявлениях. «Плыли мы молча, сосредоточенно. Я думал: если лодка опрокинется, то сброшу полушубок… потом валенки…потом и т.д. Но вот берег все ближе, ближе… На душе все легче, легче…» (П 4, 87). Благодаря близости к смертельной опасности отношение путешественника к миру претерпевает качественное изменение, переходит на следующую стадию своего развития. Н.Е.Разумова определяет ее как «модель поведения, которая организует пространство и обогащает опытом внутреннюю жизнь повествовате-

---

[1] *Разумова Н.Е.* Указ. соч. С.160.

ля»[1]. Теперь противопоставление Россия – Сибирь звучит в контексте приобретения позитивного знания. «Интересного и нового вижу мало, зато чувствую и переживаю много. Такие ощущения, которые в Москве и за миллион не испытаешь» (П 4, 87).

Чехов едет в Сибирь, понимая, что это другой мир со своими природными особенностями и социальным устройством, но едет все-таки с определенной, не выраженной открыто целью: своей творческой энергией, своим осмыслением преодолеть отношение в Сибири как к другому пространству. Освоить этот глухой уголок огромной России в метафизическом, экзистенциальном плане. Обогатить страну такой «землей», как Сибирь, в первую очередь – в мировоззренческом отношении, а это уже ускорит ее освоение в других – экономическом, географическом, политическом, социальном отношениях. Не пристало такой стране, как Россия, смотреть на одну из своих частей как на другое, чуждое пространство, как на место ссылки и социальной неустроенности. Думается, писателя волновал этот аспект проблемы, он же и стал одним из ведущих мотивов поездки.

Метафизическое освоение Сибири, вероятно, можно расценивать как своеобразную установку Чехова, которая реализуется в процессе создания путевых очерков и писем. Но реализуется она путем противоречия, поскольку сибирская реальность и реальность европейской России противопоставлены друг другу во многих аспектах, и путешественник естественным образом сталкивается с этими противоречиями.

Тем не менее, рядом с очевидностью противоречия у Чехова, как правило, возникает мысль о том, как его сгладить, найти общую основу и, следовательно, похожесть, родственность картин сибирской и российской жизни. «Когда подъезжаешь к Красноярску, то кажется, что спускаешься в иной мир. Из леса выезжаешь на равнину, которая очень похожа на нашу донецкую степь, только здесь горные кряжи грандиознее» (П 4, 98).

Чтобы доказать адресатам своих писем (не прямо, заметим еще раз, доказать, а косвенно, через ощущение, восприятие Сибири), реальным или потенциальным читателям, что Сибирь – это тоже Россия, Чехов невольно (а может быть, и вполне сознательно) рассуждает о том, как он лично воспринимает Сибирь, и приходит к выводу, что «согласился бы жить в Красноярске», не понимая, «почему здесь

---

[1] Там же. С.167.

излюбленное место для ссылки» (П 4, 99). Уделив достаточно внимания самобытности, особому нраву и характеру сибирского человека, Чехов «кстати» замечает в письме И.Л.Леонтьеву (Щеглову), что «здешние природа и человек мало чем отличаются от российских. Оригинальны только река Енисей и тайга...» (П 4, 103). Это, по сути, и есть вывод, к которому бессознательно шел и к которому приходит Чехов: Россия и Сибирь – одна страна не только по территории, но и по духу, по мировоззрению. А разницу между ними нужно употребить на обогащения взаимным опытом и знанием, в том числе знанием экзистенциальным. Именно писатель-путешественник в данном случае и выступает проводником, прокладывающим путь и открывающим способ взаимодействия. Свое личное «сибирское богатство» (П 4, 103) Чехов стремится открыть людям в европейской России, привить им посредством своего творчества то настроение и восприятие Сибири, которое выработалось у писателя на протяжении сложного, «даже мучительного» (П 4, 103) пути.

Таким образом, от первоначальной позиции обособленности образ повествователя движется к позиции активного взаимодействия с миром, который открывается для писателя «изнутри». Н.Е.Разумова называет «путь» оперативной онтологической моделью Чехова. «Суть ее в том, что материальная духовность мира организуется духовной активностью человека»[1].

Характер восприятия Сибири обусловлен, прежде всего, субъективным состоянием автора, и оптимистический тон завершающего цикл «Из Сибири» очерка, равно как и бодрый, изначально положительно оценивающий результаты поездки тон писем, говорят об огромной позитивной внутренней работе, проделанной писателем на протяжении сибирского пути. В письме к Н.А.Лейкину от 5 июня 1890 Чехов скажет: «Многое я видел и многое пережил, и все чрезвычайно интересно и ново для меня не как для литератора, а просто как для человека» (П 4, 101).

---

[1] *Разумова Н.Е.* Указ. соч. С. 171.

Мария Литовченко
(Кемерово)

Мотив дороги в поэзии А.С.Пушкина и в рассказе А.П.Чехова «На подводе»

Глубокое художественное освоение мотива дороги является существенным аспектом той сложной духовной преемственности, которая связывает Чехова с его великим предшественником. «Дорожная» тематика играет необыкновенно значимую роль в произведениях Пушкина и Чехова и может рассматриваться как еще одна точка соприкосновения их творческих путей. При этом необходимо отметить, что непосредственно от художественного творчества писателей протягиваются нити к особенностям их биографии. Пушкин и Чехов выстраивали свои непростые отношения с пространством, каждый обладал своей специфической «пространственной ментальностью», но обоих писателей роднит своеобразная «географическая неуспокоенность»[1].

Например, исследователи творческой и личной биографии Пушкина выделяют тот факт, что кризисные моменты в жизни поэта, как правило, были отмечены его стремлением изменить свое пространственное окружение, жаждой новых – путевых – впечатлений. (Кстати, эту черту Пушкин передал и своему герою – Евгению Онегину, которым в минуту душевного смятения овладевает «беспокойство, /Охота к перемене мест…»). Н.В.Измайлов так характеризует комплекс настроений поэта в конце 1820-х годов (период в жизни Пушкина, наполненный различными волнениями и тревогами): «“В дорогу” – привычное для него состояние в эти неспокойные годы непрерывных странствий»[2]. Поэт буквально одержим некой пространственной тоской, ему не сидится на месте, он мечется между Москвой, Петербургом, Кавказом, тверским поместьем Вульфов...

[1] *Горячева М.О.* Проблема пространства в художественном мире А.П.Чехова: Автореф. дис. <…> канд. филол. наук. М., 1992. С. 15.
[2] *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С. 93.

Обнаруживается прямая связь между «дорожным» настроением, «кочевой» жизнью и тяжестью душевного состояния. Ю.М.Лотман проницательно отметил, что в жизни Пушкина «стремление быть как можно больше в дороге обличает внутреннее беспокойство (дорога успокаивает, укачивает, отвлекает, в дороге быт и реальность отступают на задний план, легче думается, легче мечтается...)»[1]. Таким образом, дорога занимает существенное место в личной судьбе поэта, формировании его духовного мира.

Психологический феномен «пути» в равной степени присущ и Чехову, которого сближают с Пушкиным любопытные параллели. В тревожные моменты жизни Чехова также актуализируется дорожная проблематика, душевные кризисы писателя зачастую окрашены пространственными ощущениями. Это своеобразное «рассредоточение» на большую площадь делает кризисные состояния «менее концентрированными, ослабляет, ликвидирует напряженность, мучительность рефлексии»[2]. «Пространственная ментальность», присущая Чехову, связывает в одном эмоционально-психологическом комплексе внутреннюю тревогу и тягу к преодолению пространства как способ «избыть» это тяжелое душевное состояние, «вырваться» из него. Глубоко закономерными представляются слова Чехова из ялтинского письма (февраль 1900 года): «По временам мне необходимо уезжать» (П 9, 52). Писателя всегда отличало острое чувство пути, которое рефлексировалось им как организующее, дисциплинирующее человека: «Надо иметь цель в жизни, а когда путешествуешь, то имеешь цель» (П 5, 224).

«Дорога» является важнейшей семантической единицей художественного мира Чехова: появившись в ранних произведениях писателя, этот мотив проходит красной нитью через все его творчество. М.О.Горячева указывает, что «традиционный сюжет путешествия как открытия мира у Чехова встречается едва ли не однажды – в "Степи". <...> Дорога у него становится местом всевозможных комических происшествий, недоразумений ("Роман с контрабасом", "Не судьба", "Пересолил", "Ночь перед судом") и драматических событий ("Казак", "Встреча", "На большой дороге")»[3].

---

[1] *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб., 2003. С. 120.

[2] *Горячева М.О.* Указ. соч. С. 15.

[3] *Горячева М.О.* Дорога как семантическая единица пространственного мира А.П.Чехова // О поэтике А.П.Чехова. Иркутск, 1993. С. 283.

В аспекте «дорожной» темы наибольший интерес представляет рассказ «На подводе» (1897), в котором мотив дороги играет сюжетообразующую роль, а «метафора пути <...> охватывает целый текст»[1]. Пространственная организация этого рассказа четко обозначена двумя точками: «выехали – приехали». В исследованиях многих чеховедов рассказ «На подводе» получил определение «бесфабульного» и часто рассматривается как родственный лирическому стихотворению по своей художественной организации: «фабульное движение заменено развитием тем, мотивов. Это воспоминания Марьи Васильевны о прошлом, мечты о счастье, <...> и вновь и вновь возвращающаяся <...> тема дороги. <...> такой тип композиции ближе всего к лирическому стихотворению с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов»[2]. «Дорога» выступает здесь в качестве своеобразного лейтмотива, пронизывающего все произведение. Никаких видимых событий в рассказе не происходит, однако действие необыкновенно насыщено психологически, за внешней бессобытийностью кроется высокий драматизм.

Мы хотели бы остановиться на сопоставлении чеховского рассказа с неким стихийно складывающимся в творчестве Пушкина лирическим циклом, где сюжетное значение получает тема дороги (чаще всего зимней). Зарождение этого стихийного цикла относится к 1823 году – именно тогда было создано стихотворение «Телега жизни». Образ дороги выступает здесь исключительно в своей символико-аллегорической функции – как емкая метафора жизненного пути. В этом стихотворении нашли отражение напряженные раздумья поэта о скоротечности человеческой жизни: «...Телега на ходу легка; /Ямщик лихой, *седое время*, /Везет, не слезет с облучка». Следует отметить, что в творчестве Чехова пушкинское произведение «отозвалось» в форме явной реминисценции – так, Орлов из «Рассказа неизвестного человека» (1893) следующим образом характеризует «переворот», связанный с вторжением в его судьбу Зинаиды Федоровны: «Она перевернула *телегу моей жизни*» (8, 159).

Дорожная тематика активизируется в лирике Пушкина после возвращения из ссылки: «Зимняя дорога» написана в декабре 1826 г., «Бесы» и «Дорожные жалобы» – в 1830 г. Мотив дороги, «связанный

---

[1] *Арутюнова Н.Д.* Путь по дороге и бездорожью // Движение в лексике. М., 1996. С. 12.

[2] *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 133.

с долгожданным освобождением, <...> казалось бы, должен был звучать мажорно. Но из всех "дорожных" стихотворений поэта беззаботный характер имеет только шуточный путеводитель – послание Соболевскому (1826). <...> Свобода принесла Пушкину не успокоение, а новые тревоги, внешним выражением которых была его скитальческая жизнь»[1]. Мотив дороги выступает в этом стихийном цикле в тесной связи с мотивами вынужденных странствий, бесприютности, непогоды. Здесь отсутствует прямая аллегоричность, свойственная для более раннего стихотворения «Телега жизни»: топос дороги обладает всей яркостью конкретно-пространственного значения и в то же время представляет богатейший семантический спектр, играя различными оттенками смысла. (Например, в стихотворении «Няне» (1826) «дорога» может быть прочитана как емкий символический образ – в значении жизненного пути с его неотменимым будущим: «Глядишь в забытые вороты / На *черный отдаленный путь*»).

Лирический герой «дорожных» стихотворений Пушкина несомненно близок самому автору. Одним из ярких тому свидетельств является «лицейская годовщина» 1828 года – полушутливо-полусерьезное четверостишие: «Усердно помолившись богу, / Лицею прокричав *ура*, / Прощайте, братцы: мне в дорогу, / А вам в постель уже пора». Образ *дороги* имеет здесь частный, биографический характер и одновременно смыкается с размышлениями о судьбах всего поколения, возвышаясь до символа противоположных *жизненных путей*. «В двух последних строчках <...> конкретные действия, обозначенные бытовыми деталями <...>, знаменуют разность судеб: мятежная, скитальческая жизнь поэта противопоставлена устойчивому положению прочих лицейских»[2].

Метафора дороги – жизненного пути человека по-своему объединяет чеховский рассказ «На подводе» с лирикой Пушкина. Например, связь со стихотворением «Телега жизни» выявляется в опосредованной форме: образ *телеги*, в которой едет героиня (и во время пути осмысляет всю свою жизнь!), словно бы отсылает к пушкинскому произведению как некоему «пратексту». Однако больше всего точек соприкосновения можно обнаружить между чеховским рассказом и стихотворением «Дорожные жалобы» – ироническим по

---

[1] *Левкович Я.Л.* Лицейские «годовщины» // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов (история создания и идейно-художественная проблематика). Л., 1974. С. 88.
[2] Там же.

форме, но полным внутренней тоски и отчаяния. Тревожный колорит, характерный для всей «дорожной» лирики Пушкина, нашел здесь яркое художественное воплощение. В сознании лирического героя предстают различные варианты жизненного «исхода», один другого безотраднее, – на протяжении четырех строф стихотворения буквально нагнетается мотив смерти:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил,

На каменьях под копытом,
На горе под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом...

Чеховский рассказ роднит с этим стихотворением, прежде всего, сама общая тональность: дорога Марьи Васильевны безрадостна, и размышления героини носят характер своеобразных «дорожных жалоб» на нелепость, неустроенность, «нескладицу» жизни. Примечательно, что у Чехова также звучит мотив трудной и опасной дороги, который всё усиливается к финалу произведения. Отдельные эмоционально окрашенные детали пушкинской картины словно преломляются в чеховском повествовании: «иль во рву, водой размытом» – «вода точно изгрызла дорогу» (9, 337), «иль мороз окостенит» – «коченея от холода, села в телегу» (9, 342); в обоих произведениях фигурируют такие пространственные ориентиры, как «телега», «гора», «мост», «шлагбаум».

Жизнь лирического героя Пушкина предстает как бесконечная дорога; жить для него – значит находиться в пути. Поэтому «вопрошание» о судьбе звучит как вопрос о том, «Долго ль мне гулять на свете / То в коляске, то верхом, / То в кибитке, то в карете, / То в телеге, то пешком?». Поэтика чеховского рассказа также актуализирует метафору «дорога – жизненный путь». Подобно лирическому герою «Дорожных жалоб», вся жизнь Марьи Васильевны состоит из непрерывной дороги: «Тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога...» (9, 335). Однако это постоянное движение производит впечатление цикличности, пространственной замкнутости, поскольку дорога учительницы

жестко ограничена двумя точками: город – Вязовье, это как бы «маятниковое качание между городом и школой»[1].

Однако в сознании героини пространственные рамки постепенно раздвигаются. Такая перспектива намечается уже в начале произведения, в лирическом авторском пассаже, который содержит явное столкновение позиций повествователя и героини: «...для Марьи Васильевны, которая *сидела теперь в телеге*, не представляли ничего нового и интересного <...> ни томные, согретые дыханием весны прозрачные *леса*, ни черные стаи, летавшие в *поле* над *громадными лужами*, похожими на *озера*, ни это *небо*, чудное, *бездонное*, куда, кажется, *ушел бы с такой радостью*» (9, 335). Видению автора доступен безмерный охват пространства; эта картина противостоит сознанию учительницы, всецело погруженной в себя, свое унылое существование, поглощенной своими рутинными, будничными мыслями. Таким образом, формально в пределах одной фразы прослеживается конфликт разных «точек зрения» и наблюдается последовательное расширение пространства: от *телеги*, в которой сидит героиня, равнодушная к окружающему, – до необозримых просторов земли и неба.

Примечательно, что первое в рассказе упоминание о Москве – духовной родине героини – принадлежит «сфере сознания» автора («когда-то были у нее отец и мать; жили в Москве около Красных ворот...»); сама же учительница о прошлом «отвыкла вспоминать – и почти все забыла» (9, 335). Непосредственно за авторской «ретроспекцией» следуют слова Семена, которые переключают образ Москвы в контекст грубой действительности, окружающей Марью Васильевну: «А в городе чиновника одного забрали. Отправили. Будто, идет слух, *в Москве* с немцами городского голову Алексеева убивал» (9, 336). Это случайное, на первый взгляд, упоминание выступает в художественном целом рассказа как своеобразный семантический знак той жизненной инерции, которая подчиняет героиню. Но постепенно сознание Марьи Васильевны начинает бороться с инерцией косной жизни, героиня «высвобождается» из дурного круга «ролевой» заданности: в ее мыслях возникают Петербург, заграница (в связи с Хановым: «Зачем жить здесь, если есть возможность жить в Петербурге, за границей?» – 9, 337), – и, наконец, в момент высшего духовного напряжения сознание героини со всей яркостью и отчетливостью рисует Москву как высокий поэтический образ, город ее

[1] *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 199.

юности. Следует отметить, что образ Москвы присутствует и в «Дорожных жалобах» – через названия таких пространственных «примет», как Яр, Мясницкая. Причем в пушкинском стихотворении «Москва» несет сходную семантическую нагрузку – это *дом*, родное пристанище лирического героя, о котором мечтает путник: «То ли дело быть на месте, / По Мясницкой разъезжать, / <…> То ли дело, братцы, дома!..». Таким образом, Москва противопоставляется здесь тоскливой «дорожной» действительности.

В чеховском произведении развивается щемящая тема сиротства. Самые близкие люди, родное тепло, «большая квартира» в Москве – все это для Марьи Васильевны ушло навсегда, исчезло в невозвратимом прошлом. Подобно лирическому герою Пушкина, чеховская героиня разлучена даже с «отческими могилами», которые, очевидно, остались в далекой Москве. В свете данного сопоставления уместно вспомнить строки из другого лирического стихотворения Пушкина – «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» (1829), где смерть вдали от родины выступает знаком «безблагодатной» судьбы: «И где мне смерть пошлет судьбина? / В бою ли, в странствии, в волнах? / <…> И хоть бесчувственному телу / Равно повсюду истлевать, / Но ближе к милому пределу /Мне всё б хотелось почивать»). Некоторые конструктивные детали лирического сюжета, явленные в этих двух строфах, позволяют говорить о некой образно-семантической перекличке с «Дорожными жалобами»: прежде всего, это «вопрошание» о судьбе («Долго ль мне гулять на свете <…>?» – «И где мне смерть пошлет судьбина?»), мотив дороги («*странствия*»), а также антитеза дома и чужбины (ср. иронически-шутливое «наследственная берлога» – и возвышенно-поэтическое «милый предел»).

Мотив сиротства, потери родственных связей вообще имеет чрезвычайно важное значение в творчестве Чехова, звучит в целом ряде его произведений («В родном углу», «Три года», «Анна на шее», «Дядя Ваня», «Три сестры» и многие другие). Кстати, некоторые исследователи выделяют мотив сиротства в романе Пушкина «Евгений Онегин»: «Для судьбы главных героев, вероятно, имеет <…> значение, что они почти полностью осиротели. Их социальные связи тем самым ослабляются»[1]. «Ослабляются» социальные связи и чеховской героини. Ощущение тотального одиночества Марьи Ва-

---

[1] Цит. по: *Баевский В.С.* Темы разобщенности, одиночества, забвения и памяти в «Евгении Онегине» // Пушкин: проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 44.

сильевны усиливается за счет того, что она оказывается отделена не только от своих родных и от некогда близкого круга столичной интеллигенции, но и от простого народа: крестьяне ей «не верили» (9, 341). В лирике Пушкина выразителем «народной точки зрения» выступал ямщик, чьи песни нередко скрашивали путнику «часы дорожной скуки» («Зимняя дорога», «В поле чистом серебрится...», «Бесы»). В чеховском рассказе фигурирует образ мужика Семена, везущего Марью Васильевну. Однако практически никакого общения между возницей и его «пассажиркой» не происходит, большую часть пути они едут молча. На этом фоне еще резче, грубее звучат оклики Семена: «Держись, Васильевна!» (дважды в рассказе), «Васильевна, собирайся!».

Последнее подобное обращение: «Васильевна, садись!» – играет в структуре рассказа особую символическую роль, оно отрезвляет героиню от её чудных грез, возвращает к постылой реальности. Эмоциональное потрясение, которое переживает героиня на железнодорожном переезде, вновь уступает место властному чувству холода, пронизывающего душу и тело; картина семейного счастья, чувство радости и восторга – всё «вдруг исчезло» (9, 342). Обращение Семена выполняет примерно ту же художественную функцию, что и оклик седока в «Дорожных жалобах». В последней строфе пушкинского стихотворения контрастно сталкиваются мечты о домашнем уюте, покое, тепле – и тоскливая дорожная действительность, к которой вынужден вернуться лирический герой: «То ли дело рюмка рома, /Ночью сон, поутру чай; /То ли дело, братцы, дома!.. / *Ну, пошел же, погоняй!..*». Подобное «возвращение к реальности» наблюдается и в финальной строфе «Зимней дороги».

«Дорога» как пространственная модель сюжета традиционно предполагает мотив случайных встреч и разминовений. У Чехова «дорога <...> нередко предстает как топос, сопряженный с чрезвычайно эмоционально насыщенными ситуациями, где мотив встречи дополняется еще и мотивом расставания – дорога предрасполагает к нему так же, как к встречам ("Егерь", "Верочка", "На пути")»[1]. Именно такой вариант решения дорожной темы представлен в рассказе «На подводе», где обозначенная ситуация связана с сюжетной линией «Марья Васильевна – Ханов». Благодаря этой линии тема дороги поворачива-

---

[1] *Горячева М.О.* Дорога как семантическая единица пространственного мира А.П.Чехова // О поэтике А.П.Чехова. Иркутск, 1993. С. 283.

ется еще одной гранью: «Они движутся по *одной дороге*, только экипажи, "телеги жизни" у них разные: у нее подвода, у него – коляска четверкой»[1]. Встреча с Хановым на короткий миг пробуждает в душе Марьи Васильевны надежду на счастье, которое оказывается недостижимым. Героиня обречена на неизбывное одиночество.

С Хановым связан своеобразный символический штрих, сближающий этого героя с онегинским типом «лишнего человека». Известно, что после гибели Ленского Онегин стремится развеять свою душевную тоску, отправившись в «странствия без цели». Ханову тоже не сидится на месте, что может служить знаком его внутренней неудовлетворенности жизнью: «Дома <…> скучно. Я не люблю дома сидеть» (9, 338). Однако «охота к перемене мест», свойственная пушкинскому герою, получает ироническое снижение в образе Ханова, который предпринимает, по сути, бессмысленный визит к Баквисту («А я к Баквисту еду, <…> но, говорят, его нет дома?» – 9, 336).

В образе Ханова усматриваются черты «лишнего человека», томимого бесцельностью существования; он не способен найти применение потенциалу, которым обладает: «…зачем этот чудак живет здесь? Что могут дать ему в этой глуши, в грязи, в скуке его деньги, интересная наружность, тонкая воспитанность? Зачем жить здесь, если есть возможность жить в Петербурге, за границей?» (9, 337). (Кстати, слово «чудак» как одна из характеристик главного героя встречается в «Евгении Онегине»).

В этих вопросах, которые ставит героиня, звучит одна из чеховских «загадок». Почему Ханов живет в глуши, что мешает ему переехать в Петербург или за границу? – этой «странности» нельзя дать однозначного объяснения, так же как, например, необъяснима с житейской, бытовой точки зрения причина, по которой сестры Прозоровы не могут уехать в Москву («Три сестры»). Очевидно, что здесь действует некая инерция жизни, что в свою очередь актуализирует мотив судьбы, чрезвычайно значимый и в жизненной истории Марьи Васильевны.

В записных книжках Чехова имеются записи, имеющие отношение к образу главной героини рассказа: «…Поп говорил ей: всякому своя доля, прощался: рандеву… Доля» (9, 534). Можно утверждать, что аспект судьбы, *доли* косвенно сближает чеховское произведение с пушкинским «дорожным» циклом, в котором напряженные вопросы о судьбе выступают как один из смыслообразующих элементов. Правда,

---

[1] *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 203.

в отличие от лирического героя Пушкина, Марья Васильевна не стремится заглядывать в свое будущее (не случайно в начале рассказа подчеркивается равнодушие учительницы к тому, что не касается ее непосредственных забот), однако и ее жизнь фактически подвержена какой-то игре стихийных сил судьбы: ведь героине изначально были даны красота, счастье, любовь близких – и всего ее лишила судьба. Подобно случаю с Хановым, остается неразрешенным вопрос, какой *путь* привел Марью Васильевну из Москвы в Вязовье.

Таким образом, в чеховском рассказе представлен комплекс мотивов, во многом сходный с лирикой Пушкина; отдельные художественные детали несут единый эмоциональный заряд. Тем не менее, в семантической структуре произведений наблюдаются существенные расхождения, одно из которых касается поэтики *дома*. Данный образ непосредственно связан с мотивом дороги, поскольку дом – это *цель пути*.

Например, в сознании лирического героя «Зимней дороги» и «Дорожных жалоб» предстает образ родного очага как некоего ориентира, помогающего преодолевать тяготы трудного пути. Дом является у Пушкина безусловной ценностью, он олицетворяет живую жизнь, и не случайно, например, образ «опустелого дома» в «Евгении Онегине» выступает как символ смерти, угасшего сердца Ленского (гл. шестая, строфа XXXII). В.С.Непомнящий указывает, что тема дороги в лирике Пушкина «связана с конечной целью: *домом*, прибежищем, очагом и оплотом, – темой *покоя*. Непременна здесь женщина (от няни в "Зимнем вечере" до невесты в "Дорожных жалобах") – хранительница этого очага, источник и предмет любви»[1]. Однако в более позднем, болдинском стихотворении «Бесы» ситуация резко меняется: здесь отсутствует картина воображаемого возвращения домой, а однонаправленное движение к родному очагу заменено кружением потерявшего дорогу путника. «...Дорога, начавшаяся "Зимним вечером" с его "бури завываньем", приводит к похоронному "визгу и вою" духов, сменившему русские песни няни и ямщика; <...> нет окошка, куда можно было бы постучать»[2]. На наш взгляд, в чеховском рассказе тема «дома» (как цели движения героини) ближе по своей эмоциональной окрашенности именно к «Бесам».

---

[1] *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба (статьи и заметки о Пушкине). М., 1983. С. 175.
[2] Там же.

В сознании Марьи Васильевны воскресает образ московской квартиры – как символ счастья. Однако с Москвой героиня волею судьбы оказалась разлучена, от родного дома ее отделяет бездна необратимого времени, а ее мечты о личном счастье (связанные с Хановым) не имеют никакого выхода в реальность. В действительности героиня лишена настоящего дома. Описание ее жилища построено таким образом, что образы дома и школы незаметно сближаются и в результате оказываются как бы переплетены: «Утром холодно, топить печи некому <…>; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; всё так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнатки, тут же и кухня» (9, 338). Дом героини в данном художественном контексте оборачивается своей противоположностью, своеобразной *иллюзией* дома; его стены словно «проницаемы». У читателя нет ощущения убежища, которое спасло бы Марью Васильевну от «враждебного мира».

Можно утверждать, что в этом произведении ситуация «скитальчества» является в свом концентрированном виде, «бездомье» довлеет над героиней. С одной стороны, данная картина связана с общим эстетическим мировоззрением писателя, воплотившимся в художественных философемах *дороги* и *дома*. С другой стороны, в образно-семантической структуре рассказа нашел отражение тот духовный кризис, который был пережит Чеховым во второй половине 90-х годов, когда концепция «диалога с миром»[1], свойственная писателю в послесахалинский период, оказалась существенно поколеблена.

Ольга Тимашова
(Саратов)

Традиции А.Ф.Писемского в произведениях А.П.Чехова и И.А.Бунина (значение и функции цитирования)

Изучение литературных традиций XIX века в произведениях А.П.Чехова имеет давнюю и плодотворную историю. Тем не менее, считать эту проблему полностью освещенной нельзя. Это касается и

---

[1] *Разумова Н.Е.* Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

Алексея Феофилактовича Писемского. Подводя итоги многолетних литературоведческих разысканий, можно выделить основные грани преемственности Чехова по отношению к названному автору[1]. Наиболее известная – традиция беспощадно-правдивого изображения русской деревни, о чем свидетельствовал сам Чехов[2]. Другая знаменует выбор Писемским героя рядового, обыкновенного, *простого*[3], с теми интонациями, которые принято вкладывать в эти слова скорее в литературе XX века. В этом аспекте, по словам А.Чудакова, исследователю Чехова также «нельзя обминуть Писемского»[4]. При этом в связи с Писемским рассматривается почти исключительно мотив опошления рядовым человеком любви, который сам писатель выразил в эпиграфе своей сатирической повести «Брак по страсти» словами: «Мелкие натуры только претендуют на любовь и неудачно драпируются плащом Ромео и Юлии»[5]. В связи с Буниным подобных исследований практически нет.

Задаваясь, вслед за В.Гейдеко, вопросом, «как сравнивать двух писателей», нам также «придется отступать от хронологической точности...»[6]. Сознательно обратимся только к тем произведениям Чехова и Бунина, в которых авторы прямо называют Писемского и его книги.

Начнем с классического и многократно исследованного рассказа «Ионыч» (1898). Дмитрий Старцев, будущий Ионыч, ухаживает за Котиком. «Он с волнением спрашивал у нее всякий раз, о чем она читала, и, очарованный, слушал...

– Я читала Писемского.

---

[1] *Видуэцкая И.П.* Об истоках ранней прозы Чехова (Лесков и Писемский) // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982. С. 36-43; *Эйхенбаум Б.* О прозе. С. 357-358; *Чудаков А.* Мир Чехова. М., 1986. С. 117-118.

[2] Чехов называл лучшим его произведением «Плотничью артель» и предлагал О.Л.Книппер выбрать для постановки «что-нибудь вроде "Горькой судьбины"». См. об этом: А.П.Чехов о литературе. М., 1955. С. 172, 257.

[3] Курсив П.В.Анненкова и его определение, данное в статье: *Анненков П.В.* Писемский как художник и простой человек // Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 494-495.

[4] *Чудаков А.П.* Мир Чехова. М., 1986. С. 117.

[5] *Писемский А.Ф.* Собр. соч.: В 9т. М., 1959. Т. 2. С. 3. В дальнейшем все ссылки на произведения А.Ф.Писемского даются по этому изданию в тексте с пометой *Писемский.*

[6] *Гейдеко В.* А.Чехов и Ив.Бунин. М., 1987. С. 13.

– Что именно?

– "Тысяча душ", – ответила Котик» (10, 30).

Чехов почти открыто призывает читателя обратиться к роману, названному лучшим во всем творчестве Писемского, повлекшим восторженные отклики отечественных и зарубежных рецензентов. Мы говорим о «Тысяче душ» (1858).

Сюжетные сопоставления очевидны. Оба героя – (Старцев-«Ионыч» и Яков Калинович) разночинцы, оба оказываются одержимы идеей того «комфорта», о котором Писемский размышлял в письме к А.Майкову: «...Что бы про наш век ни говорили...главное и отличительное его направление – практическое: составить себе карьеру, устроить себя покомфортабельнее, обеспечить будущность свою и потомства своего – вот божки, которым поклоняются герои нашего времени». «...Все это даже очень не дурно..., – с иронией продолжал писатель, – но дело в том, что человеку, идущему <...> по этому пути, приходится убивать в себе самые благородные требования сердца, а потом, когда цель достигается...он видит...что по всей прошедшей жизни подлец...!»[1]. Согласно наблюдениям, «Чехов не столько создавал новые типы, сколько осложнял прежние, созданные его предшественниками»[2]. В чем заключается это «осложнение» или как сюжет «переиначивается»?

Вскоре после цитированного разговора герой получает записочку. «Сегодня, в одиннадцать часов вечера, – прочел Старцев, – будьте на кладбище возле памятника Деметти».

«Было ясно: Котик дурачилась. Кому, в самом деле, придет серьезно в голову назначать свидание <...> на кладбище...?» (10, 30). Но «ясно» это Старцеву. Он, вероятно, «очарован» только разговорами с Котиком, но никак не обсуждением прочитанного. Иначе он наверняка бы припомнил следующий эпизод. Яков Калинович, задыхаясь в провинциальной глуши, одолеваемый честолюбием, решает ехать в Петербург делать карьеру и достигать «комфорта» (что ему впоследствии и удается). Он уверяет свою невесту, дочь уездного смотрителя Настеньку Годневу, что уезжает «месяца на три, на четыре», хотя признается себе, что не намерен возвращаться.

---

[1] *Писемский А.Ф.* Письма / Под ред. М.К.Клемана и А.П.Могилянского. М.-Л., 1936. С. 77-78.

[2] *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 212.

Накануне отъезда девушка, живущая в своем «особенном мире, наполненном Гомерами, Орасами, Онегиными, героями французской революции», увлекает его на необычное свидание:

«– Куда же мы идем? – спросил Калинович.

– На могилу к матушке. Я давно не была и хочу, чтоб ты сходил поклониться ей, – отвечала Настенька <...>.

Настенька подвела Калиновича к могиле матери, которую покрывала четвероугольная из дикого камня плита, с иссеченным на верхней стороне изречением: "*Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии Твоем*". <...> Поклянись мне, Жак, – начала она, глотая слезы, – поклянись над гробом матушки, что ты будешь любить меня вечно, что я буду твоей женой, другом. Иначе мать меня не простит...» (*Писемский* 3, 194).

Оставленная девушка, после пережитых страданий, становится знаменитой актрисой и спустя много лет встречает любимого в театре.

Разумеется, эта поэтическая сцена, и не менее того блестящая артистическая карьера Настеньки привлекла чеховскую Катеньку. Не случайно при чтении романа «Котик каждый день пугала» родителей, «что уедет в консерваторию». Поскольку матушка, Вера Иосифовна, здравствовала (хоть и страдала «припадками мигрени») пришлось внести коррективы в план и пригласить поклонника к памятнику «в виде часовни с ангелом наверху» поставленном артистке (все-таки артистке!) итальянской оперы. И, неведомо для себя, подарила Старцеву небывалый прежде (и после) взлет духа. Размышления о вечном переплетаются в его душе с любовным томлением о Котике – «ему хотелось закричать, что он...ждет любви во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло и это томление становилось тягостным...» (10, 32).

Всего этого мы не найдем у Писемского, герой которого реагирует на происходящее сугубо житейски: «К чему все эти мелодраматические сцены? <...> Подобные сцены хоть у кого расстроят нервы» (*Писемский* 3, 195). Чехов развил и значительно осложнил «кладбищенские» впечатления своего героя, сделав и более сложным и зримым путь духовного оскудения Старцева.

Но сама прийти девушка, очевидно, побоялась. Ибо за эпизодом кладбищенского свидания в романе следовала более чем смелая, по тем временам, сцена. Презрев светские условности, любовь к отцу и

увещания духовника, батюшки Серафима, героиня Писемского приходит ночью в спальню молодого человека: «Ты здесь?» – послышался шепот. Калинович вздрогнул, и в полумраке к нему уж склонилась, в белом спальном капоте, с распущенною косою Настенька...Все было забыто: одною – предстоявшая ей страшная разлука, а другим – и его честолюбие и бесчеловечное намерение..» (*Писемский* 3, 206). Венгеров писал с восхищением: «История ее (Настеньки – *О.Т.)* "падения" рассказана так целомудренно..., что совсем не узнаешь неряшливой музы Писемского»[1].

«Цитатность слов и действий...подчеркивает, что чеховский человек живет в старом, давно сложившемся мире»[2]. Но Котик испугалась пойти до конца. И, может быть, судьба впоследствии наказывает ее (в том числе) за неумение отдаваться беззаветно.

Знание литературного предшественника помогает и пониманию финала. Опустившийся Старцев отверг постаревшую девушку и «огонек в душе его погас» очень скоро после встречи. В связи с этим в работах многих литературоведов, выносящих суровый приговор Ионычу, звучит мотив: «а счастье был так возможно». Тем самым подразумевается возможность благополучной развязки. Но могли ли быть вновь счастливы постаревшие, изверившиеся люди? Об этом с беспощадной прямотой сказал в своем романе Писемский. Его «Тысяча душ» кончается свадьбой отставленного вице-губернатора Калиновича и состоявшейся актрисы Настеньки. Однако автор подчеркивает, что подобный финал его произведения – не обязательный романный хэппи-энд, а скорее, его опровержение. «Что мне дальше с ним (героем – *О.Т.)* делать?», – размышлял Алексей Феофилактович. Калинович «...скромно поселился вместе с Настенькой... в Москве... Факт этот, казалось бы, развязывал для меня, как для романиста, все нити, но... я никак не могу, подобно старым повествователям, сказать, что... герои мои после долговременных треволнений пристали, наконец, в мирную пристань тихого семейного счастья. Далеко это было не так на самом деле! Сломленный нравственно... Калинович решился на <...> брак единственно потому..., что... ничего уж более не ожидал от жизни, да и Настенька, более... любившая Калиновича по воспоминаниям, оставила театр и сделалась действительною статскою советницею скорее из сознания какого-то долга...» (*Писемский* 3, 468-469).

---

[1] *Венгеров С.А.* Дружинин, Гончаров, Писемский. СПб., 1911. С. 173.
[2] *Катаев В.Б.* Указ. соч. С. 217.

Спустя 24 года Бунин также дает в руки своему Мите (тоже Дмитрий!) томик Писемского («Митина любовь», 1924). Живущий в ожидании счастья бунинский герой поглощает современную поэзию, которую цитирует артистичная, «ничтожная и взбалмошная» Катя. Но и тогда она остается внутренне чуждой из-за ее «умышленности, отсутствия простоты»[1]. Все изменяется с приездом в деревню. «Он сидел в библиотеке, перелистывал журналы, уже десятки лет желтевшие и сохнувшие в шкафах. В журналах было много прекрасных стихов старых поэтов…»[2]. Среди них столь ценимый Буниным Фет.

Но по мере того как герою открывается «поэтический трагизм любви», ему все более и более становится необходим «суровый прозаик» Писемский. Впервые он упомянут, когда после очередного известия старосты, что «писем никаких…нету» – «Застрелюсь!», – подумал Митя твердо, глядя в книгу и ничего не видя» (*Писемский* 3, 134). Накануне устроенного старостой свидания с Аленкой Митя «брал с письменного стола уже давно валявшийся на нем том Писемского, читал, не понимая ни слова…» (*Писемский* 3, 149) .Все ближе ощущая катастрофу, «он встал и пошел в библиотеку, чтобы переменить книгу…». Но книгу не переменил – «с возмущением вспомнил свое намерение застрелиться, если не будет письма от Кати, и опять лег, и *опять взялся за Писемского*» (курсив мой – *О.Т.)* (*Писемский* 3, 149-150).

В противоположность Чехову, Бунин не поясняет, что именно читает его герой. Возможно, он перечитывает роман «В водовороте» (1871), повествующий о самоубийстве князя Григорова, который постепенно понял, что после разрыва с любимой женщиной «жить нечем нравственно»: «Вдруг раздался выстрел…Князь лежал распростертым на канапе; кровь била у него фонтаном изо рта; в правой и как-то судорожно согнутой руке он держал пистолет» (*Писемский* 6, 436). Кстати, Елена Жиглинская, порвавшая с князем, стала жертвой авантюриста Жуквича, привлекшего разговорами о высокой жертве. У Бунина «любовь, трактуемая как …роковое потрясение в жизни человека, как "солнечный удар"…»[3]. В финале романа персонажи Писем-

---

[1] *Адамович Г.В.* <«Митина любовь» И.Бунина> // И.Бунин Pro et contra. СПб., 2001. С. 362.

[2] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 4т. М., 1988. Т. 3. С. 123. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометой *Бунин.*

[3] *Афанасьев В.Н.* Повесть И.А.Бунина «Митина любовь» // Изв.АН СССР. 1966. Т. 25. Вып. 3. С. 298.

ского рассуждают о причинах смерти князя. «К-ха! Сумасшествие от любви! – проговорил он (старый негодяй доктор Елпидифор Мартынович – *О.Т.*). – Целый разряд такого рода сумасшедших есть; ... в медицине так они и называются: сумасшедшие от любви.

– Есть такие? – спросил с любопытством барон.

– Есть! – подтвердил Елпидифор Мартынович» (*Писемский* 6, 438).

Однако строить такого рода догадки применительно к Бунину в принципе неверно. «Мастерство Бунина рассчитано... на большую творческую активность читателя»[1]. Ему предлагается вспомнить блок мотивов, связанных с творчеством Писемского. В первую очередь, это «тема кровной связи барского двора и крепостной деревни»[2]. П.Бицилли пытался «вывести» историю Мити и Аленки из Л.Толстого, и был самим Буниным опровергнут. Я убеждена, что данная тема сознательно ориентирована на традиции Писемского. У последнего она пронизывает все творчество, идет от «Боярщины», его первой повести, составляет сюжет лучшей его драмы «Горькая судьбина». Не повторяясь, он подает эту деликатную тему сложнее, рисуя множественные варианты этого «классического», по словам самого Бунина, случая из жизни крепостной деревни. В последнем романе «Масоны» один из героев, Валериан Ченцов, расспрашивает управляющего: «- Есть здесь такие места?...скажите мне откровенно...; иначе такой пошлой жизни, какая выпала в настоящее время мне на долю, не вынесу и застрелюсь.

– Зачем стреляться? – возразил, усмехнувшись, управляющий. – Таких мест здесь даже очень много...Мужики здешние по летам все живут на промыслах, и бабы ихние остаются одни-одинехоньки... с каким-нибудь стариком хворым или со свекровью слепой... в Федюхине, одного мужика-пчеловода есть сноха – прелесть что такое, и лицо-то у ней точно не крестьянское!» (*Писемский* 8, 287). Это совпадение может быть и случайным, но и свекор Аленки, «Трифон, первый пчеловод во всей губернии...». В дальнейшем обычная барская связь незаметно перетекает в чувство и, разлученный с Аксюткой, Ченцов застреливается.

Сопоставляя эти реминисценции, мы видим, что Писемский «нужен» становится там, где речь идет об апофеозе любви – не о пошлости. У писателей, априори тонко чувствующих особенности

---

[1] *Степун Ф.А.* По поводу «Митиной любви» // И.Бунин. Pro et contra. СПб., 2001. С. 367.
[2] Там же. С. 369.

чужого таланта, находит подтверждение единичная догадка Ю.Айхенвальда, что на самом деле грубоватый прозаичный Писемский – до мозга костей романтик.

Писателям следующего столетия оказался понятен и близок сам дух, своеобразная и казавшаяся современникам неприличной философия чувства, объявлявшая впервые в русской литературе обязательными составляющими душевное и телесное («Закон природы, его же не прейдеши», – библейским тоном замечает его любимый герой Сверстов). Не случайно Чехов, размышляя, чем ему близок Писемский, писал, что у него «люди живые, темперамент сильный»[1]. Не случайно еще в начале своей повести Бунин предупреждает (и в этом «ключ» к последовавшему появлению Писемского), что у Мити «...в том, что он читал о ней (любви. – *О.Т.*), не было ни одного точно определяющего ее слова. В книгах и жизни все как будто раз и навсегда условились говорить или только о какой-то почти бесплотной любви или только о том, что называется страстью, чувственностью. Его же любовь не была похожа ни на то, ни на другое» (*Бунин* 3, 107).

Писемский первым восстал против этой общей принятой лжи. Отсюда частые в его романах авторские полемические выпады, снискавшие ему еще при жизни репутацию писателя циничного и грязного. «Здесь мне опять приходится объяснять истину, совершенно не принимаемую в романах, истину, что никогда мы, грубая половина рода человеческого, не способны так изменить любимой нами женщине, как в первое время разлуки с ней, хотя и любим еще с прежнею страстью. Дело тут в том, что воспоминания любви еще слишком живы, чувства жаждут привычных наслаждений, а между тем около нас пусто и нет милого существа, заменить которое мы готовы, обманывая себя, первым хорошеньким личиком» (*Писемский* 3, 221-222). Или: «Автор берет на себя смелость заверить читателя, что в настоящую минуту в душе его героя жили две любви, чего, как известно... не допускается в романах, но в жизни – боже мой! – встречается на каждом шагу» (*Писемский* 3, 151).

Цели, которые преследовали оба писателя, прямо называя и неоднократно напоминая читателю это имя, не ограничивались чисто литературными. В обоих случаях они носили характер общественного выступления. Дело в том, что с момента смерти Пи-

---

[1] А.П.Чехов о литературе. М., 1955. С. 172.

семского (1881) за 24 года между появлением двух рассмотренных рассказов, да и до сего времени в восприятии творческого наследия писателя мало что изменилось. В лице Котика Чеховым раскрыто отношение к писателю образованной девушки, типичное для читающей публики. Вслед за признанием в чтении (и внимательном) Писемского сразу следует ироническая реплика по поводу чересчур простонародного имени. Она не только маскирует упрек в отсутствии изящных страстей, которых так много в романах ее достойной матушки. (Ср. в письме к Суворину от 13 февраля 1892 года: «...Наши читают Писемского...и находят, что его тяжело читать, что он устарел»).

В момент объяснения Котик признается: «Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели, а семейная жизнь связала бы меня навеки. Дмитрий Ионыч (она чуть-чуть улыбнулась, так как, произнеся «Дмитрий Ионыч», вспомнила «Алексей Феофилактыч...»).

Он принадлежал к числу авторов, на которых мало ссылались, но которых хорошо помнили. В то же время интерес к нему подобало скрывать мало-мальски прогрессивному гражданину. Феномен читательского восприятия сформировался под мощным давлением критики, которая всячески отказывала Писемскому в художественных достоинствах из-за его «реакционной» репутации. Чехов говорит об этом прямо: «Скабичевский... обвиняет его в обскурантизме и измене». Смерть писателя не смягчила страстей но, напротив, их заострила.

Чехов был среди немногих, кто осмеливался цитировать и заявлять, что «Это большой, большой талант». Его высказывание вошло практически во все работы о Писемском как почти единственный пример отзыва, не отягощенного снисходительным пренебрежением или осторожными оговорками. Об этом же лицемерии и общественной трусости задумывался Бунин. Пушешникову он писал 15 августа 1917 года: «Вообще у нас нельзя ни о чем писать отрицательно. Про интеллигенцию нельзя. Про молодежь, про студенчество нельзя, про мужиков тоже нельзя. Разве это не цензура? У нас существует, собственно говоря, цензура так называемого общественного мнения. Самая ужасная!». В качестве примера вспоминая загубленную судьбу писателя из окружения Писемского, идейно и человечески ему близкого: «...Лесков попробовал написать "На ножах" и "Некуда" и погубил всю свою карьеру; навеки погубил. Ему

этого до сих пор простить не могут. А ведь он написал много поистине замечательных вещей»[1]. Таким образом, оба автора стремились восстановить справедливость и напомнить публике имя незаслуженно забытого (или усиленно забываемого) автора.

Екатерина Потапова
(Москва)

«Бессилие души» и «хихикающий восторг»: проблема интеллигенции в творчестве А.П.Чехова и И.С.Шмелева

Чехов и Шмелев: критика русской интеллигенции

Писатель первой волны русской эмиграции Иван Сергеевич Шмелев имеет много общего с Чеховым. Он очень любил творчество Чехова, единожды встречался с ним, написав воспоминания об этом событии, обращался к его творчеству в своих произведениях. Поэтому интересным нам представляется анализ взглядов и того и другого на русскую интеллигенцию. Ведь Шмелев пережил революцию и эмиграцию и смог проследить русскую интеллигенцию в ее развитии. По нашему мнению, его отношение во многом сходно с чеховским, но обогащено новыми знаниями о том, как проявлялись основные свойства русской интеллигенции в период революции и гражданской войны. Поэтому такой анализ позволит нам в первую очередь выявить особенности чеховского восприятия такого социокультурного феномена, как русская интеллигенция.

Подробный анализ отношения Чехова к интеллигенции дан в новой книге В.Б.Катаева «Чехов плюс: Предшественники, современники, преемники». Отметим вкратце основные положения статьи «Чехов и Боборыкин», в которой исследователь рассматривает понятие интеллигенции. Чехов, пишет В.Б.Катаев, «дал, по общему признанию, как бы эталонное наполнение этому понятию»[2].

---

[1] *Бунин И.А.* Воспоминания. Дневники. Письма // Бунин И.А. Собр. соч.: В 6т. М., 1988. Т. 6. С. 684.

[2] *Катаев В.Б.* Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 133.

В.Б.Катаев отмечает амбивалентность отношения Чехова к русской интеллигенции: «Итак, Чехов – квинтэссенция русской интеллигентности. И он же – антипод российского интеллигента. Прежде всего следует признать, что основания для столь противоречивых выводов содержат произведения самого писателя и его прямые высказывания»[1]. Подобные выводы можно сделать и о Шмелеве. С одной стороны, еще в дореволюционной России он считался одним из интеллигентнейших писателей, с его мнением считались, «человеком редкой честности» называл его А.С.Серафимович. С другой стороны, в эмигрантской критике о нем писали как о непримиримом ненавистнике интеллигенции. В то же время в произведениях Шмелева, как дореволюционных, так и периода изгнанничества, мы найдем самые разные оценки представителей интеллигенции. Русская интеллигенция может быть «солью земли», а может – позором России, приведшим ее на край гибели.

Однако двойственность восприятия русской интеллигенции – это далеко не все, что объединяет Чехова и Шмелева в отношении к этой проблеме. В указанном исследовании отмечается оригинальность чеховской позиции – это критика русской интеллигенции изнутри: Чехов знал русскую провинциальную интеллигенцию изнутри, будучи земским врачом. Аналогичный опыт был и у Шмелева в период его работы чиновником особых поручений (на деле – налоговым инспектором). Часто герой Чехова – это инженер, например, Ананьев в рассказе «Огни» – инженер железных дорог, герой рассказа «Новая дача» – инженер-строитель мостов и т.д. Инженер-железнодорожник Виктор Вейденгаммер – герой романа Шмелева «Пути Небесные». Во второй части романа «путейцы» играют важную роль, Шмелев подробно описывает интеллигенцию, работающую на железной дороге.

Отношение Чехова к интеллигенции преимущественно отрицательное: «И все-таки Чехова никак не назовешь "певцом" интеллигенции: так много нелицеприятного, порой злого сказано им о русском интеллигенте»[2]. Известно высказывание Чехова в письме И.И.Орлову в 1899 году: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр» (П 8, 101).

---

[1] Там же. С. 146.
[2] Там же. С. 147.

В свою очередь, Шмелев писал в 1922 году: «Сил нет – как наши интеллигенты даже могут жить свиньями! Зачерствел и опоганился русский интеллигент! Никогда не любил я нашу болтливую, лживую, мелкую, себялюбив[ую] интеллиг[енцию]. Теперь вижу ее оголившейся. И куда мне больше по сердцу еще не нюхнувший "культуры" "простяк-человек"...»[1]. Эти строки звучат во многом как парафраз известного чеховского высказывания.

В.Б.Катаев отмечает основополагающее значение нравственной оценки в суждениях Чехова об интеллигенции: «Не о правах, а об обязанностях интеллигенции говорит он. Только способность судить себя по самым высоким нормам, не кичась своей особенной «правдой», предъявлять прежде всего к себе нравственный счет – таков критерий интеллигентности у Чехова»[2].

Подобное отношение к интеллигенции и у Шмелева. Многие его публицистические работы и художественные произведения направлены на объяснение обязанностей интеллигенции, ее особой ответственности.

«Несправедливость» и «партийность»

По мнению В.Б.Катаева, Чехов видел два основных порока интеллигенции – отсутствие справедливости и превосходство «партийной дисциплины» над «общечеловеческой моралью». «“Несправедливость во всей своей форме”, – пишет исследователь, – Чехов считает отличительным свойством всего так называемого интеллигентного общества». В.Б.Катаев уточняет понятие несправедливости в чеховском мире: «Несправедливость, в понимании Чехова, – это неспособность понять другого, встать на его точку зрения»[3].

Несправедливость всех возможных оценок и суждений – это основное свойство интеллигенции на страницах произведений Шмелева. В романе «Няня из Москвы» Шмелев глазами простой тульской бабушки – няни – показывает семью врача Вышеградского и его жены накануне и во время революции, а затем путь их дочери Катички – главной героини романа – в эмиграции. Вся жизнь Вышеградских пронизана несправедливостью и противоречивостью оценок и поступков. Так, они дают деньги на революцию, тратят их на роскошь и

---

[1] *Шмелев И.С.* Письмо К.А.Треневу от 27 марта 1922 г. Цит. по: Встречи с прошлым. Вып. 8. – М.: Русская книга, 1996. – С. 175.

[2] *Катаев В.Б.* Указ. соч. С. 153.

[3] Там же. С. 151.

увеселения, а той самой няне не платят жалование. Могут рыдать над побитой лошадью и позволять, чтобы их дочка била няню по лицу: «А то – "выметайся-выметайся", – чисто я пыль какая… – говорит няня из Москвы. – Не понимают, барыня... сущую правду говорю. Вот, барыня говорила-то: "для бедного сословия хлопочем!.." – а вон как схлопотали, себя не сыщешь. Умные будто хлопотали, а... с кого спросишь-то! Они из книжек все, жизни нашей не понимают, а книжки плохой, может, человек писал. А ведь я им верила, господам» (*Шмелев* 3, 60)[1]. Таким образом, интеллигенты у Шмелева декларируют свою любовь к народу, но встать на его точку зрения, попытаться понять других людей они не могут.

По мнению В.Б.Катаева, вторым пороком интеллигенции Чехов считал ее партийность: «Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука, – писал Чехов в одном из писем, – Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них. Партийность, особливо если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха» (П 2, 183).

Исследователь комментирует это высказывание: «Заявить так в конце 80-х годов, когда в среде русской интеллигенции отчетливо пролегли размежевания по идеологическим признакам, когда вожди складывавшихся литературных (пока) кружков, партий требовали единомыслия от своих сторонников, – значило отмежеваться от того, что становилось едва ли не главным отличительным признаком интеллигенции… Партийность политическая заявит о себе к концу чеховской эпохи, но им уже было указано, что жертвами всякой партийности становятся человеческая свобода и подлинный талант. Отказ от подчинения личности узкой, бездарной и сухой партийности был его ответом на поразившее интеллигенцию его эпохи деление на "наших" и "не наших"».

Интеллигенцию эмиграции не миновало деление на «наших» и «не наших». И отношение к партийности Шмелева почти буквально совпадает с таковым у Чехова. Для Шмелева опасность партийного деления особенно велика. По его мнению, русская эмиграция еще может оказать влияние на ход истории – но только будучи единой. Всему зарубежью нужно объединиться и «стать выше республика-

---

[1] Здесь и далее произведения И.С.Шмелева цитируются по изд:. *Шмелев И.С.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1999-2000 с указанием в скобках номера тома, страницы и пометой *Шмелев*.

низма, монархизма, демократизма! – пишет Шмелев в одном из писем. – Умирает мать, а дети спорят, в какой шляпе гулять ей пристало! Не любовь тут, а самовлюбленность! Каждый хочет своим средством ее спасти, пальцем не шевельнув...»[1].

По нашему мнению, к вышеописанным пунктам чеховских «обвинений» в адрес русской интеллигенции можно добавить еще несколько. Эти несколько новых пороков русской интеллигенции в концепции Чехова открываются нам именно через призму последующей литературно-философской традиции, но особенно ярко в сочинениях Ивана Шмелева. Первый из этих пороков — тотальное непонимание между интеллигенцией и народом. Второй — пока еще не порок, а скорее обеспокоенность Чехова — что приносит в народ русский интеллигент своим учительством? Третий порок — волновавшее Чехова в русском человеке, прежде всего интеллигенте — «бессилие души». Остановимся на этих пунктах подробнее.

Интеллигенция и народ

Противоречие между интеллигенцией и народом – одна из ключевых тем и в творчестве Чехова и в творчестве Шмелева. У Шмелева ей посвящен, в частности, рассказ «Два Ивана». В Крыму рядом живут, а потом вместе уходят воевать два русских человека. «Первый» Иван – интеллигент-учитель «народнической закваски»: «На книжной полочке у него стояли Короленко и Глеб Успенский, висели в рамочке Некрасов и Златовратский: «в нем кипели горячие чувства к народу и человечеству. Вспышки далекого маяка за кипящим морем вызывали любимое: "А все-таки впереди... огни!"» (*Шмелев* 2, 37). Эта строка из стихотворения в прозе Короленко становится ведущим лейтмотивом всей жизни Ивана Степановича. Второй Иван – дрогаль из-под Рязани. Как и мужики в рассказе Чехова «Новая дача», Иван-дрогаль по-своему понимает речи Ивана Степановича:

«– Вот и будет... перемена какая... Если стихия разольется... – перед ней все бессильно! – намекал осторожно Иван Степаныч.

– О-пять ты свои стихи!» (*Шмелев* 2, 39).

Показателен разговор «двух Иванов» о церкви:

«– К обедням благовестят... – сказал Иван. – Сколько годов в церкви не был!..

---

[1] *Шмелев И.С.* Письмо М.В.Вишняку от 14 октября 1925 г. // Вишняк М.В. Современные записки. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 132.

– И церковь обновится... и там будет революция!

– Бога в это дело мешать не годится, это ты зря. Попы свое знают, а мы уж промеж себя... и на церкву выделим, без обиды...

– Нет, Иван. Революция должна и церковь обновить!

– Обновить-то, понятно, надо... – отчислим там...» (*Шмелев* 2, 40).

Вспомним известный эпизод из «Новой дачи»: «Что я сделал вам дурного, скажите Бога ради? – говорит инженер мужикам, – Я и жена изо всех сил стараемся жить с вами в мире и согласии, мы помогаем крестьянам, как можем… Вы же за добро платите нам злом… Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою.

Повернулся и ушел... Родион, который понимал то, что ему говорили, не так, как нужно, а всегда как-то по-своему, вздохнул и сказал:

– Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...» (10, 119).

После революции Иван-дрогаль принимается за свое хозяйство. Иван-учитель в то же время вступает в партию, участвует в многочисленных комитетах, выступает на заседаниях. По мере того, как Иван-дрогаль богатеет, Иван-учитель нищает… и говорит восторженно «до слез задрожавшим голосом»: «И хоть темно еще, и не для всех еще видима дорога в прекрасное будущее, но все-таки... впереди... огни!» Мотив огней и звезды, настойчиво повторяющийся в рассказе, оборачивается в его финале в зловещую характеристику советской власти. Нищий Иван-учитель встречается с ограбленным и тоже обнищавшим Иваном-дрогалем, и последний высказывает, кто именно виноват в революции – прекраснодушная интеллигенция: «А кто обучал, головы морочил? Ваше! все ваше... Огни сулил?! Думаешь, беспонятные? Все поспалили, дармоеды... Про звезду твою, думаешь, не понимал... чего ты думал?! Увидали теперь... на шапках! Куда гнул-то... Думаю, какую такую звезду занадобилось? Вот она-а!» (*Шмелев* 2, 49). Умирая от истощения и чахотки, учитель Иван Степанович, однако возвращается к своим идеалистическим представлениям, выраженным в мотиве огней: «А все-таки впереди... огни».

Надо отметить, что двойственность присуща обоим героям рассказа. Так, Иван Степанович, несомненно, вызывает сочувствие читателя своей простотой, добродушием, идеализмом. В то же время Иван-дрогаль – это не просто жадный «буржуй». Достойно уважения его стремление обустроить свой дом, разумны его речи о церкви, о революции, о роли в ней интеллигенции. Вывод Шмелева не так прост, как кажется. Дело не только в вине интеллигенции перед народом за то, что она увлекла его в революцию, лишила веры и опоры

в жизни. Беда еще в тотальном непонимании между «двумя Иванами». Оба – плоть от плоти русской земли, но никогда им не понять друг друга, никогда не протянуть друг другу руку помощи.

Здесь тема непонимания между интеллигенцией и народом достигает того же высокого накала, как и в чеховском рассказе «Новая дача». По-своему хороши и симпатичны читателю оба Ивана. По-своему симпатичны инженер и его жена, с одной стороны, и мужики, даже отец и сын Лычковы, с другой. Но граница между ними непреодолима, понимания нет и не может быть... Эта проблема неоднократно поднимается на страницах таких рассказов, как «Новая дача», «Моя жизнь», «По делам службы», и многих других. У Шмелева этой проблеме посвящен во многом роман «Няня из Москвы», рассказы «Блаженные», «Почему так случилось», «Ентрыга» и другие.

Чему учит интеллигенция?

Отдельная тема – интеллигент, который учит народ, – тоже часто появляется на страницах чеховской прозы. Чехов задумывается о содержании этого учения, о том, что оно несет народу – освобождение или еще большую темноту. Особое внимание в чеховском творчестве, на наш взгляд, стоит обратить на образ Лиды Волчаниновой из рассказа «Дом с мезонином». Именно там звучит вошедший в пословицу спор об «аптечках и библиотечках»[1]. Из спора не становится ясно, на чьей стороне автор. Кто прав – умная и образованная Лида Волчанинова, озабоченная обучением и лечением мужика? Или «легкомысленный» художник, говорящий, что лечение и обучение бессмысленно без удовлетворения духовных потребностей народа?

На первый взгляд, можно проникнуться правотой Лиды, но развязка рассказа, когда Лида хладнокровно разлучает двух любящих людей, не удосуживаясь даже прервать урок, чтобы объяснить рассказчику, что произошло, говорит об обратном.

Отрицание и отсутствие любви не может быть созидательным началом – так можно обобщить образ Лиды. Этот образ – равнодушного и холодного учителя, чье учительство может обернуться рано или поздно против него самого, – становится со временем ключевым

---

[1] Анализ источников этого спора содержится в комментариях к рассказу в академическом Полном собрании сочинений и писем Чехова - 9, 491-493. Там же приводятся подтверждения того, что в уста художника, спорящего с Лидой, Чехов вложил и некоторые свои мысли, а также некоторые суждения Льва Толстого о голоде 1891-92 гг.

для Шмелева. Невозможность такого равнодушного ума быть творческим началом Шмелев подчеркивает в критической статье о рассказе «Дом с мезонином» – «“Мисюсь” и “Рыбий глаз”» (1947). Шмелев пишет, что весь художественный строй рассказа отвергает правду Лиды, показывает ее несостоятельность как человека и тем более как *учителя*. Он напрямую устанавливает связь между Лидой Волчаниновой и революционными псевдоинтеллигентами, которых так часто изображает сам: «Такие всплывают в революции, и тут они прямолинейно-тупы, нередко одержимы. Людей будут годы удушать, вгонять в надуманные формы, гнуть в дугу по придуманному плану, а «рыбьи глаза» как ни в чем не бывало будут продолжать: "Во-ро-не где-то... Во-ро-не..." Написала?» (*Шмелев* 7, 558). Поэтому беремся предположить, что один из источников темы «интеллигенция как учитель народа» в творчестве Шмелева – кроется в столь любимом Шмелевым рассказе «Дом с мезонином».

Однако рискнем сделать и «обратное утверждение»: действительно, образ Лиды – это своеобразный суд над русской интеллигенцией. Не только в письмах, но и в художественных произведениях Чехов высказывает опасения о том, какого рода учительством занимается русская интеллигенция. Каковы будут последствия обучения? Еще одной иллюстрацией к этой теме может служить высказывание крупнейшего философа русской эмиграции – Ивана Ильина: «Перед революцией у нас не было интеллигенции, способной к волевому воспитанию народа; у нас были только "обучавшие учителя", снабжавшие учеников "сведениями"; и наряду с этим – демагоги слева, успешно мобилизовывавшие вокруг себя чернь для переворота, и демагоги справа, не умевшие сделать даже и этого»[1].

Еще один рассказ Шмелева «Кровавый грех» (1937) – это серьезная критика революционной интеллигенции. Его сюжет – путешествие специального поезда, отправленного сразу после революции в Сибирь, встречать бывших политзаключенных[2]. Именно эта поездка сразу и

---

[1] *Ильин И.А.* Интеллигенция // Русский переплет [Электронный ресурс]. Режим доступа: http:// pereplet.ru, свободный. Загл. с экрана.

[2] В группе писателей, сопровождавших поезд, был и Шмелев. Репортажи со станций, на которых останавливался поезд, Шмелев отправлял в «Русские ведомости». В Собрание сочинений Шмелева они вошли под названием «В Сибирь за освобожденными». Исследователь творчества Шмелева И.Богоявленская считает этот цикл продолжением «традиций очеркового повествования "Острова Сахалина" и "Из Сибири" Чехова», а также иллюстрацией сбывшегося пророчества о

навсегда отрезвила Шмелева относительно революции. В том же рассказе звучат слова о революционной интеллигенции, прямо перекликающиеся с «Домом с мезонином»: «...почему они так ненасытно говорят и спорят? почему никто не сказал о России ласкового слова, а всё только о пролетариате и "трудовом народе"?» (*Шмелев* 7, 305).

«Бессилие души» и «хихикающий восторг»

Как же видят Чехов и Шмелев причину тяжкого внутреннего состояния русских интеллигентов? У Шмелева та же причина становится также и причиной революции, которую он ставит в прямую зависимость от мировоззрения русской интеллигенции.

Религиозный философ С.Н.Булгаков формулирует причину революции следующим образом: «В этом смысле философско-религиозное credo русской интеллигенции, объединяющее большинство ее молодых и старых представителей без различия политических оттенков, именно ее атеистический нигилизм, я признаю одним из важнейших факторов русской истории и одной из основных причин, определивших течение событий последних лет в России».

Именно таким атеистическим нигилистом предстает в первом томе «Путей Небесных» Виктор Вейденгаммер. Увлечение естественными науками привело Вейденгаммера к нигилизму, доводившему его «до кощунства, до скотского отношения к религии» (*Шмелев* 5, 19). Упоение собственным рассудком не могло привести к иному результату, как только к возрастанию в гордыне: «В нем нарастала, по его словам, – «похотливая» какая-то жажда – страсть все решительно опрокинуть, дерзнуть на все самое-то священное... духовно опустошить себя. Он перечитал всех борцов за свободу мысли, всех безбожников – отрицателей, и испытал как бы хихикающий восторг» (*Шмелев* 5, 19).

Шмелевский анализ точен: гордыня ведет к жажде деятельного самоутверждения, реализуемого через отвержение всего самого священного, и это становится только тягою к духовной пустоте. А «хихикающий восторг» – образ, свидетельствующий о глубочайшем проникновении в психологию человека.

том, что «на Енисее <...> жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась» (14, 135). Также Богоявленская отмечает, что как рассказы Чехова «Гусев» и «Убийство» стали художественным преломлением сахалинского опыта, так и рассказ Шмелева «Кровавый грех» — преломлением его сибирских впечатлений. (См. *Богоявленская И.М.* Пушкин-Чехов-Шмелев // От Пушкина до Чехова: Чеховские чтения в Ялте. Вып. 10. Симферополь, 2001. С. 151).

Но как это ни странно, то, как пагубно безбожие, изображает и Чехов, пусть не напрямую. Вспомним одного из главных героев (точнее, антигероев) «Рассказа неизвестного человека» – петербуржского чиновника Георгия Ивановича Орлова. Он и его друзья проводили вечера в разговорах: «Они говорили, что Бога нет и со смертью личность исчезает совершенно; бессмертные существуют только во французской академии... Говорили, что нет верных жен... что чистоты нравов не было никогда и нет ее, очевидно, она не нужна... Вред же от так называемого разврата несомненно преувеличен. Извращение... не мешало Диогену быть философом и учителем...» (9, 149). Безнравственность, распущенность и «бессилие души», столь часто волнующее Чехова, здесь предстает в тесной связи с кощунственным отношением к религии. Все эти качества оказываются в тесной связи с тем бессилием души, о котором так много размышлял Чехов: «...отчего вы, не успев начать жить, поторопились сбросить с себя образ и подобие Божие и превратились в трусливое животное, – спрашивает Орлова рассказчик, – Отчего мы утомились? Отчего мы, вначале такие страстные, смелые, благородные, верующие, к 30-35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвертый, чтобы заглушить страх и тоску, цинически топчет ногами портрет своей чистой, прекрасной молодости?» (9, 188-189).

Вообще «бессилие души» интеллигентов, их охлаждение к любой деятельности – это тема, волновавшая Чехова на протяжении всей жизни. Она звучит и во множестве рассказов, и в пьесах, и в письмах. Но конечно, это бессилие души шире представления Чехова о безбожии интеллигентов как главной причине их слабости и равнодушия. В этом основное различие взглядов Чехова и Шмелева на интеллигенцию, в этом и разница в проблеме отношения к революции.

В наши дни тема «Чехов и революция» рассматривается в новом ключе, прямо противоположенном советской интерпретации. Если еще 20 лет назад Чехов считался предвозвестником революции, сейчас в его произведениях находят вещие пророчества касательно гибели Российской империи. Пророчеств, конечно, нет, но есть диагноз, точно поставленный людям, сыгравшим значительную роль в революции, – представителям русской интеллигенции: «бессилие души».

Выводы

Важно, что, так же как и Чехова, Шмелева не интересовали сословно-кастовые, политические или идеологические оттенки интеллигенции. Если сравнить героев Шмелева и его современников-эмигрантов, например, Бунина и Б.Зайцева, эта черта сразу станет ясной. Бунина на протяжении всего творчества волновали вопросы дворянской интеллигенции. Зайцев же вообще воздерживается от оценки деятельности русской интеллигенции. В его произведениях она всегда несколько идеализирована. Для него, например, профессор, занимающийся искусством Италии, не может быть предателем. Многие другие деятели «Белого движение» и эмиграции – как с правой, так и с левой стороны – трактуют интеллигенцию с позиций политических. Оценка Шмелева, как и Чехова, – сугубо нравственная. В.Б.Катаев пишет: «Уже первые определения интеллигенции... отделяли ее от остальной части нации и проводили разделения, размежевания внутри нее. Чеховская точка зрения была иной. Как писатель он искал в своих героях-интеллигентах не сословное, кастовое, а то, что объединяет их со всеми людьми. Все его герои – мужик и профессор, студент и помещик, сапожник и офицер – в принципе уравнены по отношению к тем вопросам, которые стоят перед каждым человеком»[1].

Все сказанное не нужно понимать как суждение о том, что Чехов и Шмелев являются обличителями русской интеллигенции, считают ее виноватой во всех бедах России. Исследователь жизни и творчества Шмелева Е.Осьминина пишет: «говоря о вине интеллигенции – ее ненациональности, попустительстве большевикам, атеизме, он скорее скорбел и сожалел, нежели громил и обличал»[2]. Подобные слова можно сказать и про Чехова. Также нельзя, конечно, говорить о полной идентичности взглядов Чехова и Шмелева. Но означенные выше совпадения достаточно очевидны, и их можно определенным образом интерпретировать.

Взгляды Ивана Шмелева (так же как и близкая ему философия Ивана Ильина) – это важное направление эмигрантской мысли. То, что чеховское отношение к интеллигенции во многом совпадает с отношением названных мыслителей, на наш взгляд, не случайно. Мог ли Чехов повлиять на то направление, которое в двух словах можно назвать религиозно-идеалистическим? Ведь на первый взгляд, «все-

[1] *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 152.

[2] *Осьминина Е.А.* Как это было...// Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М., 1999. С. 9-10.

ленский», «интернациональный» писатель Чехов мало что общего может иметь с подобным направлением. Но именно в его взглядах на русскую интеллигенцию проявилась крайняя любовь к России, его бесконечная озабоченность судьбой русского народа, его нравственным здоровьем. Поэтому такой внимательный читатель Чехова, как Шмелев, с одной стороны, проникается его взглядами на русскую интеллигенцию, с другой – сам приходит к тем же выводам, но уже после того, как Россия переживает революционные катаклизмы.

Виктория Малкина
(Москва)

Театральность в рассказе
(«Трагик» А.П.Чехова и «Ди Грассо» И.Э.Бабеля)

Главная цель данной статьи – сравнить два рассказа – «Трагик» А.П.Чехова и «Ди Грассо» И.Э.Бабеля.

Вообще, оснований для соотнесения творчества Чехова и Бабеля может быть много. Одно из важнейших – то, что для обоих доминирующими в творчестве были короткий рассказ и драма. Так, сравнению их драматических произведений посвящено исследование М.Йовановича[1]. Можно найти и упоминания (правда, немногочисленные) о некоторых общих чертах их рассказов[2].

Тема поэтики рассказа у этих двух авторов остается практически неизученной. Данная статья представляет собой всего лишь первые подступы к проблеме и, скорее, постановку вопросов, нежели их решение.

Не подлежит никакому сомнению, что Бабель читал и хорошо знал Чехова. В интервью «О творческом пути писателя» он говорит о том, что «настоящий новеллист у нас – Чехов»[3]. То есть выделяет Чехова именно как автора коротких рассказов, противопоставляя его Горькому и Толстому, у которых «большинство рассказов – это со-

---

[1] См.: *Jovanović M.* Чехов и Бабель (к сопоставительному анализу их драматического творчества) // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20–24 Oktober 1994. München, 1997.

[2] См, например: *Левин Ф.* И.Бабель: Очерк творчества. М., 1972. С. 37.

[3] *Бабель И.Э.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 402. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

кращенные романы» [Там же]. Но новелла – это и жанр самого Бабеля: «В письме Гете к Эккерману я прочитал определение новеллы – небольшого рассказа, того жанра, в котором я чувствую себя более удобно, чем в другом. Его определение новеллы очень просто: это есть рассказ о необычном происшествии» [Там же. С. 400].

Оба писателя в жанре рассказа стали своего рода законодателями, двумя вершинами, инвариантами, по крайней мере, для русской литературной традиции. Именно они определили пути этого жанра в XX веке, пусть даже будучи часто противопоставленными друг другу[1].

Следовательно, сравнив по самым разным уровням (структуру, тематику, поэтику, проблематику и др.) этих авторов, можно будет говорить о специфике жанра рассказа в русской литературе новейшего времени.

Но не забудем, что оба они получили признание и как драматурги.

Известно, что чеховская драма стала во многом определяющей для этого рода литературы в XX веке. Однако не менее известно, сколь чеховская драма несценична, трудна для театрализации. В то же время его ранние рассказы легко поддаются инсценировке, а многие из них даже сопровождаются вполне театральным подзаголовком «сценка»[2]. Никто не усомнится и в сценичности почти всех рассказов Бабеля, тогда как постановки его драм представляют известную сложность.

Мы не ставим себе задачу описать, а уж тем более проанализировать, механизмы сценичности рассказов Чехова и Бабеля и несценичности их драм, это слишком глобальная проблема для одной статьи. Мы всего лишь сопоставим два рассказа, в которых присутству-

---

[1] Например, в 1920-е гг. Об этом см.: *Чудакова М.О.* Чехов и французская проза XIX – XX вв. в отечественном литературном процессе 20–30-х годов // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 166–176.

[2] Е.М.Мелетинский и рассказ А.П.Чехова «Трагик» называет «очерком-сценкой». См.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.,1990. С.239. Более подробно у А.П.Чудакова: «Уже в 1883 году, первом году работы в "Осколках", формально следуя атрибутам "осколочной" сценки, он, по сути дела, начал реформировать этот жанр. В этот год были написаны<…> "Трагик". Чеховские сценки, оставаясь внешне эскизами, "картинами", эпизодами, становились такими эпизодами, которые закрепляли важные этапы внутренней жизни человека, фиксировали существенные моменты движения чувства, стбороны личности человека в целом. Они становились законченными художественными образованиями, разрешавшими свою художественную задачу. И их композиция, с традиционной точки зрения кажущаяся незавершенной (отсутствие "конца"), на самом деле таковою не является, как не является незаконченным "фрагмент чувства" – лирическое стихотворение большого поэта» (*Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С.133-134).

ет не просто тема театра, а делается попытка средствами эпики воссоздать феномен театрального действа.

Это «Трагик» (1883) А.П.Чехова и «Ди Грассо» (1937) И.Э.Бабеля. Кстати, по свидетельству И.Г.Эренбурга, Бабель именно в период работы над этим рассказом «заново полюбил Чехова»[1].

При всей разнице в сюжете бросается в глаза сходство: трагики.

Оба рассказа – о театре, об актере определенного амплуа, который и вынесен в заглавие: у Чехова – собственно амплуа, у Бабеля – имя актера, причем вполне реального, «величайшего трагического актера сицилийского театра»[2], Джованни Грассо (1873–1930), достаточно известного в России (в интервью с Ермоловой его имя звучит наряду с Сарой Бернар, Элеонорой Дузе, Томмазо Сальвини[3]). Он приезжал в Одессу в 1908 году, как раз когда Бабелю было 14 лет[4].

Но нас интересует не документальная подоплека, а в первую очередь описание спектакля (синтетического произведения) средствами литературы.

У Чехова изображаются (правда, очень кратко – не больше абзаца) даже два спектакля, в начале и в конце. Приводятся названия пьес. Первая – «Князь Серебряный» (видимо, инсценировка романа А.К.Толстого, хотя однозначно утверждать это мы пока бы не стали: автор не указывается, а известно, что существовала еще драма в стихах Н.И.Филимонова с тем же названием). Вторая – «Разбойники» Шиллера (тут указаны и автор, и название). У Бабеля описание спектакля занимает треть рассказа, но название не приводится, говорится просто, что давали «сицилианскую народную драму» (хотя комментаторы собрания сочинений И.Бабеля восстановили название спектакля)[5].

Но обратимся вначале к описанию спектакля у Чехова. Вначале фактически приводится афиша (или программка) спектакля: название пьесы, актеры и роли, то, что спектакль бенефисный:

«Был бенефис трагика Феногенова.

Давали "Князя Серебряного". Сам бенефициант играл Вяземского, антрепренер Лимонадов – Дружину Морозова, г-жа Беобахтова – Елену».

---

[1] *Эренбург И.Г.* Бабель был поэтом… // Воспоминания о Бабеле. М., 1989. С. 56.

[2] Giovanni Grasso senior // Enciclopedia di Catania. Teatro. http://www.cormorano.net/catania/spettacolo/grasso.htm.

[3] См.: Р. у М.Н.Ермоловой // Петербургская газета. 1909. 17 мая. № 133.

[4] См.: *Голубовский Е.* Возвращение Ди Грассо // Одесса: Иллюстрированный ежемесячный журнал. 1998. № 6. С. 38-42.

[5] См.: «Описывается, по-видимому, спектакль по народной пьесе 'Feodalismo'» [Т.2. С.565].

Пересказ афиши прерывается многоточием, программка получается недочитанной.

Затем описывается визуальный ряд спектакля: «Трагик делал буквально чудеса. Он похищал Елену одной рукой и держал ее выше головы, когда проносил через сцену» [там же], жесты, интонации, причем акцент делается именно на трагике. Звуковой ряд также присутствует, но опосредованно, через повествователя, прямая речь отсутствует: «Он кричал, шипел, стучал ногами, рвал у себя на груди кафтан». Присутствует и реакция зала, необходимый элемент любого спектакля: «Спектакль вышел на славу. <…> Театр дрожал от аплодисментов. Вызовам не было конца. Феногенову поднесли серебряный портсигар и букет с длинными лентами. Дамы махали платками, заставляли мужчин аплодировать, многие плакали…». На этом описание спектакля заканчивается: следует многоточие и переход к началу фабулы («Но более всех восторгалась игрой и волновалась дочь исправника Сидорецкого, Маша»). Обращает на себя внимание непрямая оценка происходящего повествователем, причем оценка, которая явно расходится с реакцией зрителей и особенно героини: «Отказываясь от поединка с Морозовым, он трясся всем телом, как в действительности никогда не трясутся, и с шумом задыхался». Хотя вроде бы нейтральная повествовательная ситуация предполагает устранение повествователя из события рассказывания и его объективность.

При описании второго спектакля сохраняется похожая схема. Вначале – афиша (в сокращенном виде): «В одном губернском городе труппа Лимонадова давала “Разбойников” Шиллера. Феногенов изображал Франца, Маша – Амалию». Присутствует явная отсылка к первому спектаклю и опять-таки непрямая оценка повествователя: «Трагик кричал и трясся, Маша читала свою роль, как хорошо заученный урок». Но потом актеры и роли резко разграничиваются, это заметно по номинациям персонажей. «Франц» и «Амалия» появляются только при отсылке к тексту пьесы: «Все шло благополучно до того *места в пьесе*, где Франц объясняется в любви Амалии, а она хватает его шпагу» [Курсив мой. – *В.М.*]. На сцене же «малоросс» («трагик») и «Маша». Единственная прямая речь на сцене, которая присутствует в рассказе – это реплики трагика и Маши, не имеющие никакого отношения к тексту пьесы:

«– Пожалейте меня! – прошептала она ему на ухо. – О, пожалейте меня! Я так несчастна!

– Роли не знаешь! Суфлера слушай! – прошипел трагик и сунул ей в руки шпагу».

Маша переносит на сцену свои жизненные невзгоды, а трагик не понимает ее (или делает вид, что не понимает) и велит ей лучше учить роль. Жизнь и сцена оказываются едва ли не одним и тем же – плохой (неестественной) игрой трагика и не совпадающей со своей ролью Маши:

«– Жена твоя ролей не учит, это ты правильно... – говорил антрепренер. – Функции своей не знает... У всякого человека есть своя функция... Так вот она ее-то не знает...». Остальные же персонажи явно совпадают со своей ролью, со своим амплуа – и на сцене, и вне ее. Отсюда, видимо, и название рассказа – «Трагик».

У Бабеля, как уже было сказано, рассказ называется именем актера, о том, что он трагик, говорится в тексте: «приехал сицилианский трагик ди Грассо с труппой. <...> Трагик после приезда отправился с кошелкой на базар» (235). Никакой афиши нет, зато есть подробное описание спектакля, акт за актом, включая антракты, присутствует и изложение фабулы пьесы. При этом рассказ в значительной степени объективен, хотя и ведется от лица рассказчика. Когда оценка присутствует, то – негативная или положительная – это оценка зрителей, нет такого противоречия между реакцией зрителей и комментариями повествователя, как у Чехова.

При описании первого акта говорится в основном о фабуле, лишь три последних предложения относятся к игре актеров: оценка, жест пастуха с тропом сравнения (вполне чеховская ремарка) и мизансцена: «Разговаривая с приезжим, девушка невпопад хихикала и невпопад замолкала. Слушая их, пастух ворочал головой, как потревоженная птица. Весь первый акт он прижимался к стенам, куда-то уходил в развевающихся штанах и, возвращаясь, озирался» [там же].

В антракте – негативная реакция зрителей: «– Мертвое дело, – сказал в антракте Коля Шварц, – это товар для Кременчуга...» (236).

При описании второго акта вначале – опять пересказ фабулы, затем – монолог пастуха, данный в прямой речи, – единственный случай прямой речи на сцене. Потом – описание мизансцены и трагическо-патетическое обобщение на ее основе: «На этой земле – о, горе нам! – нет женщины, которая не была бы безумна в те мгновенья, когда решается ее судьба... Она остается одна в эти мгновения, одна, без девы Марии, и ни о чем не спрашивает у нее...»(236).

С этого момента характер повествования меняется. Раньше рассказчик (и читатели вместе с ним) находились внутри пьесы, все номинации – это только номинации персонажей драмы («пастух», «девушка», «барчук»), а действие – это фабула пьесы.

Начиная с описания третьего акта все меняется. Мы одновременно видим и разворачивающееся действие пьесы, и спектакль по ней, указания на пространство драмы и пространство сцены чередуются: «*В третьем действии* приехавший из города Джованни встретился со своей судьбой. Он брился у деревенского цирюльника, *разбросав на авансцене сильные мужские ноги*; под солнцем Сицилии сияли складки его жилета. *Сцена представляла из себя* ярмарку в деревне. *В дальнем углу* стоял пастух. Он стоял молча, среди беспечной толпы» (там же; курсив мой – *В.М.*).

Так же сделано и описание кульминации спектакля: «Пастух – *играл* его ди Грассо – стоял задумавшись, потом он улыбнулся, поднялся в воздух, *перелетел сцену городского театра*, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и *занавес*, – грозно, *бесшумно* сдвигаясь, – скрыл от нас убитого и убийцу» (там же). Здесь первый раз появляется указание не только на роль, но и на актера. То же самое повторяется во второй половине рассказа: «Я решил проститься с ди Грассо. Он в последний раз *играл* пастуха, которого отделяет от земли непонятная сила» (237; курсив мой. – *В.М.*).

Несмотря на смешение пространства драмы и пространства сцены, четко присутствуют маркеры условности, театральности происходящего. В отличие от Чехова, здесь взаимовлияние жизни и сцены, их взаимопроникновение. У Чехова Маша переносит на сцену свою жизненную ситуацию, а у Бабеля жена Коли Шварца проецирует спектакль на свою жизнь. Искусство оказывает влияние на жизнь, и влияние парадоксальное: через призму спектакля, создающего искусственную реальность, реальность настоящая вдруг становится подлинной, но не менее прекрасной, чем игра Ди Грассо, который «каждым словом и движением своим утверждал, что в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира» (там же): «Я остался один и вдруг, с такой ясностью, какой никогда не испытывал до тех пор, увидел уходившие ввысь колонны Думы, освещенную листву на бульваре, бронзовую голову Пушкина с неярким отблеском луны на ней, увидел в первый раз окружавшее меня таким, каким оно было на самом деле, – затихшим и невыразимо прекрасным» (238).

При всех замеченных отличиях оба писателя в жанре короткого рассказа дают нам сценическое действо. Даже переданное средствами литературы, оно не уступает по синтетичности спектаклю.

Может быть, схожая природа и у собственно драматических произведений Чехова и Бабеля. Традиционная драма неполноценна на бумаге, без спектакля. А у Чехова и Бабеля – это не текст драмы, а текст спектакля. Он самодостаточен, любая же его постановка оказывается новым высказыванием. Но это уже тема для следующей статьи.

Александр Бондарев
(Иркутск)

Мотив «предательства» Христа в пасхальных рассказах А.П.Чехова и в произведениях И.А.Бродского

Имена Чехова и Бродского являются знаковыми в едином поле русской литературы. Синтезирующее творчество этих художников не только обобщает предшествующий опыт, но и является началом новых традиций. В литературоведении есть опыт сопоставления Чехова и Бродского. В статье Андрея Степанова «Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство» достаточно полно раскрыто художественное взаимодействие этих писателей. Исследуя истоки неприятия Чехова Бродским и анализируя стихотворение «Посвящается Чехову», автор делает справедливые выводы: «Диалог Бродского с Чеховым включает по крайней мере три момента: неприятие, унаследованное от штампов чеховской критики и "физиологического" отвращения акмеистов и Цветаевой; момент соревнования в выразительных средствах поэзии и прозы, в котором Бродский, вопреки собственным декларациям, оказывается учеником Чехова, пытающимся победить учителя; и, наконец, момент сходства позиций: для обоих высшей ценностью оказывается неповторимое мгновение, но для Бродского чеховские мгновения еще и парадоксальным образом повторяются в совершенно другой эпохе. Поэтому не исключено, что за внешним неприятием у Бродского скрывается сходный со многими авторами взгляд на Чехова как на художника, который был способен видеть сквозь время»[1]. Сам факт существования в творчестве Бродского стихотворения «Посвящается Чехову», даже учитывая его пародийную составляющую, позволяет

---

[1] *Степанов А.* Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство // Звезда. 2004. №1. С. 170.

нам сопоставить творчество этих писателей. Ценность мгновения, сближающая Чехова и Бродского, имеет естественное продолжение в ценности жизни человека вообще, жизни короткой и реальной, а не умозримой, вечной. Это положение неизбежно наталкивает писателей на диалог с христианством, убеждающим человека в необходимости «зарабатывать» жизнь вечную.

Мы попробуем сопоставить пасхальные рассказы Чехова и, в основном, стихотворения «Рождественского цикла» Бродского. На первый взгляд, сопоставление кажется немотивированным, поскольку в творчестве Чехова есть также рассказы о Рождестве, но это связано с традицией. В.Н.Захаров пишет: «В западных церквах главным праздником стало Рождество, в Православии – Пасха. Литературное значение Рождества давно признано и писателями и читателями: есть свой круг авторов и есть жанр "рождественского рассказа". У нас его часто смешивают со "святочным рассказом", хотя очевидно, что это не одно и то же, тем более, что исконно западноевропейский "рождественский рассказ" и русский "святочный рассказ" говорят о разном: один – о христианских заповедях и добродетелях, другой – об испытании человека Злым Духом. Хронологическое совпадение – а оба жанра приурочены к Рождеству – имело свои последствия: русский "святочный рассказ" усвоил кое-что из "рождественского", но их национальная и конфессиональная почва различна»[1]. И.Бродский гораздо чаще наследует западно-европейскую традицию (достаточно взглянуть на заголовки стихотворений: «Большая элегия Джону Донну», «Стихи на смерть Т.С.Элиота», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» и другие). В русской традиции функцию рождественской литературы выполняет пасхальная, поэтому именно пасхальные рассказы Чехова (самые известные – «Студент», «Архиерей», «Святою ночью») близки стихотворениям Бродского. Н.В.Капустин указывает на такой факт, подтверждающий справедливость подобного сопоставления: «одной из значительных и показательных для русского самосознания вех на пути становления пасхального рассказа стал 1844 год, когда, как установлено В.А.Кошелевым, А.С.Хомяков перевел на русский язык "Рождественскую песнь в прозе" Ч.Диккенса и, переработав ее, анонимно издал под названием "Светлое Христово Воскресенье". Изменение Хомяковым рождественского текста действительно примечательно и

---

[1] *Захаров В.Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 249.

объясняется той первенствующей ролью, какую играет праздник Пасхи в русской национальной традиции»[1].

Характерными особенностями рождественского и пасхального рассказов являются, по мнению Х.Барана, «ожидание чуда, сопереживание Страстям Господним, воспоминания о праздниках в детстве и о более гармоничном, счастливом, чем во взрослом возрасте, состоянии души»[2]. Большинство этих особенностей соответствует произведениям Чехова и Бродского. Мы обратим внимание на «сопереживание Страстям Господним», а, значит, на всеобщую причастность к гибели Христа, на трагедию человека, невольно в быту отрекающегося от праведной жизни, а это является своеобразным предательством, только в творчестве этих писателей оно теряет свою негативную окраску.

Предательство Христа в культурной традиции принято ассоциировать с именем Иуды, но в бытовом плане редко кто решается на столь лицемерные поступки. Многие произведения Чехова и Бродского производят некоторую корректировку неприкосновенной и бесспорной христианской морали. Онтологическая невозможность ее реализации составляет боль и стыд человека, ощущение неизбежности предательства Христа и любви к нему. Столь противоречивые чувства на страницах рассказов Чехова и в стихотворениях Бродского сплетены в единое ощущение (как это ни абсурдно) радости жизни.

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух» (8, 309). Библейское отречение Петра, изложенное в рассказе Чехова «Студент», оказывается чрезвычайно близким героям этого произведения: «Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, всё, происходившее в эту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...» (8, 308). Человеку, увязшему в быту, в сложностях жизни, часто приходится отрекаться от Христа. Сохранение жизни и следование вере вступают в противоречие, вырастают в ощущение собственной причастности к гибели Христа: «Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у неё по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и

---

[1] *Капустин Н.В.* «Чужое слово» в прозе Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003. С. 76.

[2] *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М. 1993. С. 287.

выражение у неё стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль». В стихотворении Бродского «24 декабря 1971» после цепи бытовых подробностей:

сетки, сумки, авоськи, кульки,
шапки, галстуки, сбитые набок,
запах водки, хвои и трески,
мандаринов, корицы и яблок, –

в которых, на первый взгляд, вязнет ощущение чуда, возникает ситуация, где описанные чувства вины и стыда исчезают:

И младенца и Духа святого
ощущаешь в себе от стыда.[1]

Исчезновение стыда и собственной вины за гибель Христа на праздник Его рождения у Бродского предполагает наличие этого чувства на протяжении остального времени. И, наоборот, особо острое ощущение общечеловеческой причастности к предательству у Чехова на праздник смерти и воскресения, как на разных полюсах, характеризует переживание человека, принадлежащего к христианской культуре.

Но откуда же радость? Именно здесь появляются принципиальные отличия в традиционном понимании христианства – и в схожем понимании Чехова и Бродского. Недостижимость Христа, преподносящаяся как благо, для Чехова составляет трагедию человека. Земная радость и совершенство вступают в противоречие. Человек несовершенный является объектом сострадания Чехова, но, главное, его несовершенство с христианской точки зрения, способность отречения от Христа в произведениях Чехова не рассматривается как греховность. Лирический герой Бродского «верит в Пустоту», а «вещь» – это средство от нее отгородиться. Вера Бродского – это не христианство, а исследование «механизма» христианства:

Знал бы Ирод, что чем сильней,
тем верней, неизбежнее чудо.
Постоянство такого родства –
основной механизм Рождества (183).

Лирический герой Бродского не стремится к совершенству, а старается научиться находить свет и радость без ощущения греховности. «Одна из претензий Бродского к религии любви обусловлена ее отвращением от земного бытия ради небесного»[2]. Но в цитируе-

---

[1] Там же. С. 183

[2] *Плеханова И.И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Иркутск, 2001. С.256.

мом стихотворении Бродский, как и Чехов, ощущает общечеловеческое родство в этом ощущении: «В Рождество все немного волхвы» (183); ощущение, протяженное во времени и пространстве: «то думал (студент. – *А.Б.*) о том, что правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле…» (8, 309).

Духовная пропасть между человеком и Богочеловеком в произведениях Чехова и Бродского иногда предстает и с другой стороны. Возникает ситуация обратная вышеизложенной. Человек, достигший сакральной высоты, тоже невольно предает близких ему людей. Высокий духовный уровень неизбежно обрекает на одиночество, общечеловеческая нравственность вступает в противоречие с родовой, для которой кровь и «святые» сыновьи и материнские чувства важнее общепринятой морали. Интеллектуально-духовное развитие стирает физиологические «кровные» чувства. Даже взаимное стремление преодолеть эту преграду не дает возможности соединиться близким людям, восстановить связь между матерью и сыном. В рассказе Чехова «Архиерей» это проявляется наиболее ярко. «Настроение переменилось у него (архиерея. – *А.Б.*) как-то вдруг. Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее эта почтительность, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее» (10, 192). Социальный и церковный статус сына оказывается более значимым для матери, чем статус просто сына. Вопрос, кем он для нее является, сыном или архиереем, вызывает аналогии со стихотворением Бродского «Натюрморт», где тот же вопрос задает архетип чеховской героини:

Мать говорит Христу:
- Ты мой сын или мой
Бог? Ты прибит к кресту.
Как я пойду домой?
Как ступлю на порог,
Не поняв, не решив:
Ты мой сын или Бог?
То есть мертв или жив? (182)

Бездна между человеком и Богочеловеком, неизбежно ведущая к предательству, является причиной другой дилеммы: мать или Богоматерь. Наличие великого сына не наделяет автоматически величием мать в представлении Бродского. У Чехова, чьи герои не имеют приставки «Бого-», естественным следствием является забвение: «И только старуха, мать покойного, <…> то начинала рассказывать о детях, о внуках, о

том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят… И ей в самом деле не все верили» (10, 201).

Таким образом, проблема, которую поднимают в своих произведениях Чехов и Бродский, является обоюдной, а предательство – двусторонним. Возможно, что слишком громко заявленное слово «предательство» не совсем отражает конфликт, но именно оно, как ни странно, является следствием духовной свободы религии и свободы от религии, то есть свободы близких людей с разными религиозными взглядами друг от друга.

Именно свобода через онтологически неизбежное предательство является причиной одиночества, основного чувства героев Чехова и лирического героя Бродского. «Портрет вещей» в «Натюрморте» Бродского – это единственный способ изображения одиночества настолько тотального, что только предметы могут передать переживания человека. Примечательно, что своеобразным вдохновителем Чехова явился фотопортрет епископа и его матери[1]. Портрет, то есть ощущение присутствия, есть катализатор одиночества: «Сидишь, бывало, вечером у открытого окна, один – одинешенек, заиграет музыка, и вдруг охватит тоска по родине, и, кажется, все бы отдал, только бы домой, вас повидать…» (10, 191). Для Бродского, как и для Чехова, характерно очеловечивание божества, и именно с «человеческой» точки зрения Его совершенство неизбежно сопровождается одиночеством, которое, как и предательство, является двусторонним:

Привыкай, сынок, к пустыне
как к судьбе.
Где б ты ни был, жить отныне
в ней тебе. («Колыбельная», 247).

Момент соревнования в выразительных средствах у Бродского по отношению к Чехову, на который резонно указывает А.Степанов, проявляется и в этом тематическом сопоставлении. Сравним начала произведений.

А.П.Чехов «Архиерей»:

Под вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всенощная.
Когда стали раздавать вербы, то был уже десятый час на исходе.
Огни потускнели, фитили нагорели, было все, как в тумане (10, 186).

---

[1] Воспоминания С.Н.Щукина: «Случайно он (Чехов. – А.Б.) увидал у фотографа карточку таврического епископа Михаила. <…> Преосвященный Михаил был еще не старый, но жестоко страдавший от чахотки человек. На карточке он был снят вместе со старушкой матерью» (10, 453).

И.А.Бродский «Рождественская звезда»:

> В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре,
> чем к холоду, плоской поверхности более, чем к горе,
> младенец родился в пещере, чтоб мир спасти,
> мело, как только в пустыне может зимой мести (492).

Ритмическое сходство этих произведений является, бесспорно, случайностью. Зато не случайны, а характерны нечеткие рифмы внутри строки, нечеткий, но все же поэтический ритм прозы Чехова, что соотносится с эпическим размахом лирики Бродского. Выбор схожих выразительных средств свидетельствует о схожем лиро-эпическом восприятии мира у Чехова и Бродского.

Есть в творчестве Бродского и примеры рецепции Чехова. Финал стихотворения «Разговор с небожителем» (тоже пасхальное произведение) практически полностью воспроизводит хронотоп чеховского «Архиерея».

Бродский:

> Апрель. Страстная. Все идет к весне.
> Но мир еще во льду и в белизне (149).

Чехов:

> «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку. Был апрель в начале, и после теплого весеннего дня стало прохладно, слегка подморозило и в мягком холодном воздухе чувствовалось дыхание весны» (10, 187).

Финал этого долгого «Разговора» о страданиях, творчестве, Боге, жизни и смерти идейно и сюжетно воспроизводит ситуации из «Архиерея».

Бродский:

> И взгляд младенца,
> еще не начинавшего шагов,
> не допускает таянья снегов.
> Но и не деться
> от той же мысли – задом наперед –
> в больнице старику в начале года:
> он видит снег и знает, что умрет
> до таянья его, до ледохода (149).

Чехов:

> «И все молчали, задумавшись», все было вокруг приветливо, молодо (младенец. – А.Б.), так близко, все – и деревья и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда (старик. – А.Б.)» (10, 187).

Старик Бродского сам, возможно, испытывает накануне Пасхи те же чувства, что и преосвященный Петр. Мысли чеховского героя о

«том свете» сменяются мыслями о земной жизни: «Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была в детстве» (10, 195).

В пасхальном рассказе Чехова «Святою ночью», как и в «Студенте», поднимается проблема пропасти между реальностью и святостью. Человеческие чувства героя вступают в противоречие с христианской должностью. Пасха, то есть праздник Воскресения, и смерть друга (не наставника) вызывают смятение в душе монаха: «И писание ясно указывает на суету скорби, и размышление, – прервал молчание Иероним, – но отчего же душа скорбит и не хочет слушать разума? Отчего горько плакать хочется?» (5, 96). У Иеронима нет особой радости по поводу приобретения Николаем жизни вечной, но есть грусть по реальности, лишившейся хорошего человека, очередного безвестного апостола. А.С.Собенников отмечает, что «Николай и Иероним – еще один пример жизни, прожитой как частность, в творчестве Чехова. Безвестные для мира, они несут в мир подлинно человеческое, которое в авторской интерпретации равно божественному»[1]. Герой пасхальных рассказов Чехова не в силах преодолеть границу реального и сакрального, это делает за них автор. Если спокойно-корректному Чехову близок образ апостола Петра и история его отречения от Христа, то у порой провокационного Бродского есть интерпретация образа Иуды в произведении «Горбунов и Горчаков». Это стихотворение или поэма (в определение жанра вносит путаницу сам автор) календарно приурочено к Страстной неделе, как и «Разговор с небожителем». В образах Горбунова и Горчакова, чьи голоса звучат как голос одного человека, как архетипы проявляются образы Христа и Иуды, Моцарта и Сальери, уникума и посредственности. И здесь возникают та же проблема преодоления пропасти между совершенством и реальностью, и решается эта проблема по-чеховски: в художественном мире эта грань стирается, ощущение греховности исчезает, человек (даже Иуда) становится апостолом, потому что отрицание совершенства есть форма существования его в земной жизни. И.И.Плеханова, анализируя это произведение, утверждает: «Бунт Горчакова – это ревность конечного к беско-

---

[1] *Собенников А.С.* Между «есть Бог» и «нет Бога» (о религиозно-философских традициях в творчестве Чехова). Иркутск, 1997.

нечному, стремление отстоять свою формулу бытия, поэтому, как ни парадоксально, в этом импульсе изначально нет греха»[1].

В итоге мы можем говорить о влиянии Чехова на творчество Бродского и о чеховском истоке некоторых идей этого поэта.

Схожесть отношения к религии Чехова и Бродского, которая проявляется в постоянном интересе и, возможно, недоверии к ней, позволяет нам провести эту параллель. Сочувствие к человеку, неспособному преодолеть огромное расстояние между реальностью и святостью, сближает этих авторов, несмотря на разность стилей и эпох.

Майкл Николс
(США)

Проблема безысходности в произведениях Чехова и Кафки («Палата №6» и «Процесс»)

На мой взгляд, два самых крупных писателя, оказавших огромное влияние на литературу 20-го века, – это Антон Павлович Чехов и Франц Кафка. Существует большое количество исследований о каждом из них, однако недостаточно работ сравнительного характера. Упомяну некоторые работы, в которых, на мой взгляд, сделаны продуктивные сопоставления. Во-первых, в монографии профессора Катаева "Проза Чехова. Проблемы интерпретации"[2] уделяется место этому сравнению. В моем исследовании я во многом опирался на эту работу. А также в сборнике «Чехов и Германия» заслуживают внимания интересные статьи Стива Татеосиана «Чехов и Кафка: символика смерти» и Рандольфа Йесcля «Чехов, Кафка и гибель охотника»[3].

Татеосиан рассматривает роль смерти в произведениях Чехова и Кафки, тогда как Р.Йессль анализирует проблему движения метафори-

---

[1] *Плеханова И.И.* Указ. соч. С.256. Ср. также: «Предатель и убийца (Иуда и Сальери) не только жив, но является единственным духовным наследником, подобно ученикам или апостолам. Очевидно, в равном богоподобии высокого и низкого героев заключен основной парадокс идеи Бродского» (Там же. С. 269). «Отождествление Духа Божия с посвященным Горбуновым и профаном Горчаковым абсурдно даже для сумасшедшего дома, но – это безусловная истина в рамках мистерии Бродского» (Там же. С. 271).

[2] *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

[3] Чехов и Германия / Молодые исследователи Чехова. Вып. 2. М., 1996.

ческого образа охотника. Цель данной статьи состоит в том, чтобы рассмотреть проблему безысходности и безнадежности в произведениях Чехова и Кафки. Я сосредоточусь на повести Чехова «Палата № 6» и романе Кафки «Процесс». Сюжеты, идеи и судьбы героев (Йозефа К. и доктора Рагина) настолько похожи, что можно предположить, что Чехов предвидел такие проблемы существования человека XX века, как отчуждение, бездействие, пассивное созерцание, бессмысленная жизнь, бессилие перед системой и безысходность. Совпадение? Я согласен с мнением профессора Катаева, что это не случайно.

Чехов - один из первых писателей, кто принялся писать об универсальной проблеме безысходности. В этом смысле он должен рассматриваться как предшественник Кафки и экзистенциалистов XX века, таких как Жан-Поль Сартр и Альбер Камю. У Камю герой «Мифа о Сизифе» - символ безысходности.

Для Чехова, как и для экзистенциалистов, умственное бездействие является одним из проявлений зла. Если человек не пытается ежедневно идти на риск и ставить свою философию под сомнение, то его мысли застывают и он становится рабом своей собственной философии или своих представлений. Он оказывается как бы в умственном заколдованном круге, из которого он не может вырваться и познать настоящий мир. О равнодушии Рагина и его философии бездействия Л.Шестов писал так: «Все настраивает к абсолютному несопротивлению и фатальному равнодушию: пусть пянствуют, дерутся, грабят, насильничают – все равно, так, видимо, предопределено на высшем совете природы. Исповедуемая доктором философия бездействия точно подсказана и нашептана неизменными законами человеческого существования. Кажется, нет сил вырваться из ее власти»[1].

И, в самом деле, Рагин не имеет сил вырваться из власти своей собственной философии. Поэтому с этой философией бездействия он обречен на смерть, ибо для экзистенциалистов примирение и бездействие, особенно умственное, есть смерть.

Момент, когда человеку открывается ложность его существования и пробуждение как будто ото сна, очень важны для экзистенциалистов и, видимо, для Чехова. Хотя Рагин пропал, он, по крайней мере, перед смертью осознал неправильность своей прежней позиции. Следуя философии стоицизма, он считал, что не следует прида-

---

[1] *Шестов Лев.* Творчество из ничего. Цит. по: Чехов pro et contra. СПб., 2002. С.588.

вать значение физической боли, страданию до тех пор, пока не испытал это на себе.

Еще одна важная идея в повести «Палата № 6» – идея бессилия и бесправия перед системой. К концу повести, после того, как Рагина обманули, посадили в палату № 6, он понимает, что попал в заколдованный круг: «Редкий человек под конец жизни не испытывает того же, что я теперь. Когда вам скажут, что у вас что-нибудь вроде плохих почек и увеличенного сердца, и вы станете лечиться, или скажут, что вы сумасшедший или преступник, то есть, одним словом, когда люди вдруг обратят на вас внимание, то знайте, что вы попали в заколдованный круг, из которого уже не выйдете. Будете стараться выйти и еще больше заблудитесь. Сдавайтесь, потому что никакие человеческие усилия не спасут вас» (8, 118).

Рагин в результате того, что начал общаться с безумным Громовым, вызвал подозрения окружающих его людей. Все начали думать, что он психически болен. Когда общество считает какого-либо человека душевнобольным или преступником, он становится вредным, опасным, ненужным. Как доктор ни старался выйти из этой ситуации, он никак не мог изменить свое положение. Он обречен на смерть, потому что обществу не важно, болен человек или нет, главное, чтобы он не мешал общественному порядку.

Страшно не только то, что это может случиться со всяким человеком, страшнее, что это может быть ошибкой, как в случае с Рагиным. Хотя Громов - больной человек, он очень точно говорит о том, как может произойти такая ошибка в обществе, где господствуют бюрократизм, бездушие, формальное отношение к человеку, некомпетентность: «А судебная ошибка при теперешнем судопроизводстве очень возможна, и ничего в ней нет мудреного. Люди, имеющие служебное, деловое отношение к чужому страданию, например, судьи, полицейские, врачи, с течением времени, в силу привычки, закаляются до такой степени, что хотели бы, да не могут относиться к своим клиентам иначе, как формально; с этой стороны они ничем не отличаются от мужика, который на задворках режет баранов и телят и не замечает крови» (8, 77-78).

Рагин подтверждает опасения Громова: «Нравственное отношение и логика тут не при чем. Все зависит от случая. Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и все» (8, 95). Попав под колесо бюрократического механизма, человек бессилен остановить этот процесс. Человек слишком слаб, чтобы изменить ситуа-

цию, если он попал в заколдованный круг, о котором говорит Рагин. В сущности говоря, между положениями Рагина и Громова нет никакой разницы, так как они оба попали в этот круг.

Судьбы Рагина и Громова удивительно похожи на судьбу героя Кафки Йозефа К.. Роман «Процесс» начинается с кажущегося неоправданного ареста Йозефа К.. «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест»[1]. Кажется, что именно та бюрократическая ошибка, о которой говорил Громов, и случилась с Йозефом К.

Процесс и арест Йозефа К., хотя и абсурдны, совершенно реальны. Как утверждает художник Титорелли, «легкомысленных обвинений не бывает, и если уж судьи выдвинули обвинение, значит, они твердо уверены в вине обвиняемого, и в этом их переубедить очень трудно» (166). К. попал в заколдованный круг, точно так же, как и доктор Рагин, и у него нет выхода из этого положения, потому что общество уже считает его виновным, и колесо бюрократии запущено. «Словом, у него уже не было выбора, принимать или не принимать этот процесс, он попал в самую гущу и должен был защищаться. А если он устал – тем хуже для него» (141).

На протяжении романа К. повторяет одни и те же ошибки, и это очень вредит делу. «А в последнее время К. чувствовал, как ему со всех сторон угрожают эти ошибки и он нипочем не может их избежать» (238). А почему он не может избежать этих ошибок? Потому что, как и доктор Рагин, К. – раб своих представлений. Он слишком легко относится ко всему, даже когда узнает, что процесс может иметь серьезные последствия. «Всегда он был склонен относиться ко всему чрезвычайно легко, признавался, что дело плохо, только когда действительно становилось очень плохо, и привык ничего не принимать заранее, даже если надвигалась угроза» (8).

Лишь перед казнью у К. происходит важное пробуждение ото сна, что так важно для философии экзистенциализма. Наконец-то К. понимает ложность своего прежнего существования:

Единственное, что мне остается сейчас сделать, ...единственное, что я могу сейчас сделать, - это сохранить до конца ясность ума и суждения. Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужто и

---

[1] *Кафка Франц.* Процесс. СПб., 2004. С.5. Далее страницы этого издания указаны в тексте.

сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил? Неужто я так и уйду тупым упрямцем? (271).

Как и Рагин, Йозеф К. умирает, не найдя выход из заколдованного круга. Как и Рагина, Йозефа К. пассивность и ложное прежнее существование привели к смерти. И, наконец, как и Рагин, он пришел к выводу об иллюзорности своего прежнего представления о жизни через страдание, эмпирическим путем.

Итак, как видим, в мировоззрении Чехова и Кафки много общего. Но чем же эти писатели отличались друг от друга? Тем, как они относились к проблеме познания мира. Несмотря на то, что Чехов хорошо осознавал трудности, с которыми сталкивается человек на пути к познанию мира, он оставлял для своих героев возможность познать мир, их стремление к этому не безнадежно[1]. Для Чехова познание мира – это процесс, и каждое новое представление человека о мире не тождественно предыдущему.

А у Кафки наоборот. Как пишет Катаев, «трагичную иронию человеческого бытия Кафка видел в том, что невозможно проникнуть в смысл происходящего в мире и остается быть лишь созерцателем "проходящих мимо". Абсурдным оказывается само стремление людей кафкианского мира "заглянуть в недра Закона"»[2]. По Кафке, мир принципиально непознаваем, потому что абсурден. Наилучшим примером этого служит рассказ священника о мудром человеке, который всю жизнь не мог войти через ворота в «Закон», хотя дверь в «Закон» была только для него предназначена. Он всячески пытался войти, но сторож у дверей не разрешал. Значит, все его попытки понять «Закон» и уговорить сторожа допустить его к «Закону» были напрасны и кажутся абсурдными. У Йозефа К. та же самая проблема. Несмотря на то, что суд всегда открыт для него и он может приходить и уходить, когда ему угодно, он не может этого понять. Он чувствует, что обязательно должен явиться в суд, хотя никто его не заставляет делать это. Даже в конце романа, когда к К. пришли палачи, чтобы казнить его, кажется, что, если бы К. хотел убежать от них, он смог бы, потому что палачи не останавливали его. Он как бы по своей собственной воле идет на смерть. Всякая попытка познать мир и его «законы», по мнению Кафки, абсурдна. А для Чехова такая попытка не абсурдна, а просто трудна.

---

[1] См.: *Катаев В.Б.* Указ. соч. С. 185.

[2] Там же. С. 216.

Екатерина Суровцева
(Москва)

О влиянии А.П.Чехова на Акутагаву Рюноскэ

В первой половине XVII века японское правительство, опасаясь развития отношений с европейскими странами и распространения христианства, издало указ, согласно которому был запрещен въезд иностранцев в Японию и выезд японцев за границу под страхом смертной казни. Япония надолго стала «закрытой» страной.

Однако политика «самоизоляции» в конечном счёте себя не оправдала. Во второй половине XIX века правящий класс Японии решил совершить переворот сверху. В 1868 году сёгун (военно-феодальный правитель) передал политическую власть императору, который на протяжении веков (с XIII века) был лишь номинальной главой государства. Феодальная система была ликвидирована, Япония пошла по капиталистическому пути развития. Этот переворот по-японски называется Мэйдзи исин (по-русски это событие называется революция Мэйдзи).

Классик японской литературы Акутагава Рюноскэ (1892-1927) родился всего через 40 лет после этого важного для страны исторического события, когда Япония уже сделала первые шаги к сближению с Западом, к превращению из малоизвестной Западу страны в мировую державу. Акутагава жил в период исканий в японской литературе, когда традиционное и новое то сливались, то расходились к противоположным полюсам. Появилось огромное количество групп, течений, направлений, многие из которых опирались лишь на западную культурную традицию, пренебрегая национальной; другие же, наоборот, призывали возвратиться к корням, к классике, видя в ней источник обновления. Японская молодёжь была увлечена Россией, Францией, Германией, Англией, открывая в них массу нового и интересного. Для начинающих японских писателей всегда существовала опасность стать эпигонами, раствориться в западной культуре. К сожалению, со многими именно это и случилось – в рассматриваемый период было создано много подражательных по отношению к западной литературе произведений. Однако Акутагава стоял на прямо противоположных позициях. С полным правом его можно назвать родоначальником современной японской литературы. Большой заслугой Акутагавы можно считать то, что во многом благодаря ему японская литература влилась в поток мировой. И удалось ему это, в первую очередь, именно пото-

му, что он сумел слить воедино национальное и мировое, что и определило качественный скачок современной японской литературы.

Наверное, можно с полным правом сказать, что русская литература была для японского общества и в том числе для Акутагавы даже более значимой, чем западноевропейская. В предисловии к русскому изданию своих новелл, к сожалению, так и не увидевшему свет, он писал: «Я, разумеется, очень рад, что мои произведения переводятся на русский язык. Среди всей современной иностранной литературы нет такой, которая оказала бы на японских писателей и даже скорее на японские читательские слои такое же влияние, как русская. Даже молодёжь, не знакомая с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Одного этого достаточно, чтобы стало ясно, насколько нам, японцам, близка Россия… Тот факт, что современная японская литература испытала на себе огромное влияние современной русской литературы, объясняется, несомненно, тем, что современная мировая литература в целом испытала на себе огромное влияние современной русской литературы. Но еще более важная проблема заключается в том, что объяснение этому, как мне думается, следует искать в сходстве характеров русских и японцев. Мы, современные японцы, благодаря произведениям великих русских реалистов в общих чертах смогли понять Россию. Постарайтесь и вы, русские, понять нас, японцев»[1]. На японцев оказали большое влияние Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л.Толстой, Чехов.

Как пишет К.Рехо, «Чехов пришёл к японцам не как Лев Толстой – гигант и глашатай идей, властитель дум. Он пришёл к ним тихо, со своими непретенциозными и негромкими, как сама обыденность, произведениями и остался навсегда самым близким человеком»[2]. Анализируя причины популярности Чехова в Японии, исследователь объясняет её «не только актуальностью поднятых им проблем, но и понятностью и сродством чеховской поэтики с поэтикой японского классического искусства»[3]. В чём же состоит это сродство? Во-первых, «японцам органически близок аскетизм чеховской прозы. … Чеховский принцип "объёмного лаконизма" как раз и лежит в основе

---

[1] См.: *Акутагава Р.* Сочинения: В 4 томах / Пер. с яп. В.Гривнина, Н.Фельдман. М., 1998. Т. 4. С. 312.
[2] *Рехо К.* Русская классика и японская литература. М., 1987. С. 214.
[3] Там же. С. 215.

японской классической поэтики»[1]. Во-вторых, чеховское отношение к человеку оказалось близко японской традиции «с её особым вниманием к человеческой личности не в ложно героическом обличье, а в естественности своего индивидуального существования»[2]. В-третьих, легко согласовывалась с японской традицией особенность чеховского творчества, названная Томасом Манном «отказом от эпической монументальности»[3]. В-четвёртых, чеховские произведения, в том числе его рассказы, не имеют яркой внешней интриги, неожиданной развязки (в отличие от западноевропейской новеллистики). Эта особенность даже дала основание Кавабате Ясунари назвать произведения Чехова очень японскими[4]. И, наконец, в-пятых, особенности чеховского психологизма очень близки японской традиции изображать душевное состояние человека через отдельные бытовые детали, через «частности»[5].

Из всей русской литературы, известной тогдашнему японскому читателю, именно Чехов оказался наиболее близок Акутагаве и по творческой манере, и, главное, по мироощущению, хотя о нем японский писатель говорит не так уж много. Вспомним, например, жалкую и, на первый взгляд, комичную фигуру Мори из новеллы «Учитель Мори» (1919). Казалось бы, он лишен талантов, он по-настоящему жалок и смешон в своем упорном стремлении учить. Но смешон ли? Смешон, как и многие чеховские герои, в глазах мещанина, обаятелен в глазах таких же, как он, одержимых благородной идеей людей. Но их меньшинство. В этом и состоит трагедия героев Чехова и Акутагавы.

Очень высокую оценку творчества Чехова Акутагава дает в письме Нацумэ Сосэки от 28 августа 1916 года: «Сегодня я читал Чехова… Мало всей жизни, чтобы смочь написать на таком же уровне»[6].

Имя Чехова ещё раз упоминается в переписке Акутагавы, на этот раз – в связи с новеллой Акутагавы «Горная келья Гэнкаку» (1927). Эта новелла воспринимается вначале просто как новелла о смерти больного туберкулезом старика, и сомнение в таком однолинейном, нехитром её истолковании возникает в самом конце, когда студент, двоюродный брат зятя Гэнкаку, следуя в экипаже за катафалком, чи-

[1] Там же. С. 216.
[2] Там же. С. 218.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 221.
[5] Там же. С. 223.
[6] Акутагава Р. Указ. соч. С. 412.

тает «Из воспоминаний о Марксе» Вильгельма Либкнехта. Интересно, что многие, даже подготовленные читатели, не обратили внимания на это место в новелле. Они посчитали эпизод с чтением «Воспоминаний» случайным, ничего не значащим. Замысел раскрывает сам Акутагава в письме Аоно Суэкити (6 марта 1927года): «Мне хотелось трагедию в горной келье Гэнкаку сопрячь с внешним миром... Кроме того, мне хотелось намекнуть на то, что в мире наступила новая эпоха. Как вы знаете, Чехов в "Вишнёвом саде" вывел студента новой эпохи и заставил его скатиться по лестнице со второго этажа. Я не могу, как Чехов, безнадежно насмехаться над новой эпохой. Но в то же время и не горю желанием встретить новую эпоху с распростертыми объятиями. Либкнехт, как вы знаете, в одной из своих статей, которая включена в "Воспоминания", горько сетует на Маркса и Энгельса. Я хотел, чтобы и на моего студента пала тень Либкнехта. Возможно, мой замысел не удался»[1]. Для объяснения замысла своего произведения японский классик ссылается на русского.

Самый яркий пример влияния Чехова на Акутагаву, на котором следует остановиться подробнее – новелла Акутагавы «Сад» (1922). Действие в ней происходит после революции Мэйдзи, когда император переехал из старинной столицы Японии Киото, где он жил как почетный пленник, в резиденцию сёгунов Эдо, тогда же переименованную в Токио. Киото как столица умер; тракты, связывавшие его с Эдо, потеряли свое значение и стали глохнуть. Стал глохнуть даже знаменитый тракт Токайдо, увековеченный в прославленной серии цветных гравюр «Пятьдесят три вида Токайдо» Хиросигэ. И тем больше было запустение на параллельных боковых трактах, как, например, Накасандо, где расположена станция, о которой идет речь в новелле «Сад».

Новелла разбита на три небольшие главки, имеющие заглавия: «Начало», «Продолжение» и «Конец».

«Начало». Это был сад старинного рода Накамура, управителей дома для знатных проезжих при почтовой станции. В течение нескольких лет после революции Мэйдзи сад еще сохранял кое-как свой прежний вид, а потом постепенно стал приходить в упадок. После смерти отца старший сын переселяется в главный дом, а флигель, где он жил раньше, снимает директор местной школы. Сад рушится всё больше, и директор, человек достаточно практичный, предлагает посадить в нем фруктовые деревья, чтобы от него была хоть какая-то

---

[1] Там же. С.513.

практическая польза. Но старший сын так и не воспользовался его советом. Вскоре он умирает, сад запущен окончательно.

«Продолжение». Домой возвращается средний сын. Он пытается что-то сделать, чтобы привести сад в порядок. Сад действительно становится немного лучше, в нем уже не царит прежнее запустение. Но болезнь мешает среднему сыну придать саду прежний вид. Умирает и он.

«Конец». Гибнет сад вместе с семьёй. И на его месте выстроена железнодорожная станция.

Думается, нет нужды доказывать, что сюжет новеллы не имеет ничего общего с сюжетом «Вишнёвого сада». Идея же совпадает почти полностью. Их пафос – конец прошлому. И там и здесь присутствует один и тот же образ сада, олицетворяющего уходящее прошлое.

И там и здесь люди, не знающие, как спасти сад, то есть свою жизнь. Правда, средний сын делает слабые попытки. Он словно подслушал слова Пети Трофимова из «Вишнёвого сада»: «...чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычным, непрерывным трудом»[1]. Но процесс гибели сада – старого общества – зашел уже слишком далеко, и он бессилен остановить его.

Вишнёвый сад теперь никому не нужен. Он имел смысл для дворянства, он бессмыслен в период нарождающейся буржуазии. Японский декоративный сад тоже роскошь прошлого. Он услаждал взор феодалов, когда они следовали по тракту в столицу. Но произошла буржуазная революция, и сад, свидетель благоденствия феодалов, умер. Он умирал вместе со своими владельцами. Образ сада символичен – сад ассоциируется с устоями, размеренной жизнью дворянских семей. Недаром в самом конце новеллы Акутагава пишет: «...сад погиб... вместе со всей семьёй»[2].

Новое время у Чехова возвещало о себе стуком топора, рушащего вишнёвый сад, у Акутагавы – паровозными гудками. Так же переосмыслен и сад как олицетворение дворянства. В Японии есть, конечно, вишнёвые сады, но они не имеют ничего общего с дворянством. Они демократичны – тысячи людей приходят в них весной, чтобы полюбоваться цветущей вишней. Декоративный же сад – это действительно атрибут дворянства, во всяком случае так было в начале века. И Акутагава исказил бы идею, которая так импонировала

---

[1] *Чехов А.П.* Вишнёвый сад. Пьеса. М., 1982. С. 62.
[2] *Акутагава Р.* Указ. соч. Т.2. С.415.

ему, если бы пошел по пути передачи внешней схожести. Эта незначительная, на первый взгляд, деталь показывает, насколько глубока проник писатель в систему образов «Вишнёвого сада», как глубоко понял её и переосмыслил. Тем более что вишня (сакура), имеющая особое значение для японской культуры, не является символом именно дворянства, но символом всей японской культуры, подобно берёзе, ассоциирующейся с русской культурой в целом.

Ясно, что крушение старого и нарождение нового не представляет собой явление, специфическое для России и Японии. Та же тема могла решаться и решалась и в других литературах. И поэтому очень важно отметить здесь полное совпадение в «Вишнёвом саде» и «Саде» на только идеи, но и образного строя.

Пьеса Чехова (кстати, очень популярная в Японии), конечно, значительно сложнее коротенькой новеллы Акутагавы. В ней целый ряд сюжетных линий, глубоко разработаны образы персонажей. Искать все это в новелле Акутагавы неразумно. Герои в ней лишь слегка намечены. Акутагава разрешил ту же тему, что и Чехов, но другими средствами. «Сад» как бы нарисован пунктиром, конфликт чуть обозначен. Но, прочитав новеллу, мы ясно ощущаем смерть старой Японии и нарождение новой, будто прочли большое многоплановое произведение.

Чехов рассказал о смерти старого и нарождении нового трагикомично, иронично, водевильно. Акутагава создал новеллу, напоминающую притчу.

Краткий сопоставительный анализ этих двух произведений, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о несомненном влиянии, которое оказало творчество Чехова на Акутагаву, в частности, когда его взволновала тема гибели феодальной и нарождении буржуазной Японии. Символическим образом уходящего дворянства, уходящего прошлого послужил для обоих писателей гибнущий сад.

Акутагава не только преклонялся перед Чеховым, но и пытался использовать достижения русского классика в своем собственном творчестве. Причем это было не механическое заимствование, а глубокое проникновение в идеи Чехова и органическое сплетение их с национальной японской культурой.

Поэтика драматургии. Театр Чехова

Татьяна Шахматова
(Казань)

Традиции мелодрамы в «Чайке» А.П.Чехова

Провал «Чайки» в 1896 году на сцене Александринского театра стал не только театральной легендой, но и отправной точкой многочисленных литературоведческих интерпретаций самой сложной пьесы Чехова[1].

Неудачу объясняли и неподготовленностью зрителей, не воспринявших новой театральной эстетики, и ошибкой режиссера с актерами, пытавшихся обнаружить в пьесе интригу и сыграть в рамках привычных амплуа. Как бы то ни было, большинство современников закономерно сравнивали «Чайку» со знакомым театральным шаблоном «хорошо сделанной пьесы» и выносили убийственное для пьесы решение: играть в ней нечего, она несценична. Параллельно с обвинениями в адрес театра слышались упреки самому Чехову в том, что он своей «странной» пьесой обманул зрителя, ожидавшего в бенефис Е.И.Левкеевой увидеть на сцене задорную комедию, а не драматическое произведение, рамки которого «совпадают с рамками романа», представляющее «одно покушение на самоубийство, одно настоящее самоубийство и вообще мрачное отчаяние на всех лицах»[2].

Часто, не отказывая чеховской пьесе в художественной ценности, современные писателю критики старались истолковать «Чайку» в пределах установленного жанрового канона, соотнося ее то с заявленной в афише комедией, то с мелодрамой, то вообще выводя пьесу за пределы драматургии, называя ее «переделкой из повести»[3]. Редактор-издатель журнала «Осколки» Н.А.Лейкин, которого Чехов

---

[1] *Паперный З.С.* «Чайка» А.П.Чехова. М., 1980.; *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001, и др.

[2] *Homo novus* <*А.Р.Кугель*> Александринский театр. Бенефис г-жи Левкеевой «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. № 288-289, 18-19 октября.

[3] *С.Т.* <*С.Танеев*> <«Чайка»>// Театрал. СПб. 1896. Кн. 45. № 95. С. 75-82.

называл «крестным батькой», в конце своей статьи о «Чайке», составленной по гоголевской традиции из как бы подслушанных в антрактах зрительских реплик, обобщил все те претензии, которые предъявлялись автору и касались, в основном, вопроса, *как* пьеса сделана. «Человек новшеств искал, реальной правды <…> а играть, оказывается, не годится так, как в жизни происходит. Нужны эффекты, нужна рутина сценическая, нужны банальности»[1].

Действительно, редкий современный Чехову драматург не вложил бы в уста самоубийцы Треплева душераздирающего предсмертного монолога[2] и уж тем более не заставил зрителя лишь догадываться о таких эффектных моментах сюжета, как развивающийся роман между Ниной и Тригориным или о перипетиях актерской судьбы Заречной[3].

Характер споров вокруг сценического дебюта пьесы неизбежно выдвинул вопрос о жанровой принадлежности «Чайки». Наряду с недоумением по поводу авторского определения жанра как комедии возникал общий вопрос, эстетика какого жанра способна предложить ключ к пониманию загадочного произведения одного из популярнейших беллетристов.

В отличие от отечественного литературоведения, где уже сложился так называемый миф о Чехове, зарубежные биографы Чехова нередко говорят о необыкновенном честолюбии писателя, громадной жажде успеха, желании быть известным. Действительно, не каждому провинциальному юноше из мещанской семьи, с подорванным от постоянных лишений здоровьем, оказалось бы под силу окончить медицинский факультет Московского университета, параллельно зарабатывая себе на жизнь литературными трудами, и, кроме того, помогать своей семье, оставшейся без средств. Чехов не был равнодушен к сценической судьбе своих произведений и поэтому пристально следил за ожиданиями публики. Как и А.Н.Островский, он учитывал психологию массового зрителя, сознательно ориентируясь на его потребности. Прекрасный знаток сцены, Чехов не сбрасывал со счетов достижения «старой» театральной

---

[1] *Лейкин Н.* «Чайка» // Петербургская газета. 1896. № 289-290, 19-20 октября.
[2] *Смирнов А.* Театр душ («Чайка», комедия в 4-х действиях А.Чехова) // Самарская газета. 1897. № 263-264, 9-10 декабря.
[3] *Бердяев С.* Сцена и артисты. <«Чайка»> // Жизнь и искусство, Киев. 1896. № 318, 17 ноября.

системы, которая у современников ассоциировалась с законами «хорошо сделанной пьесы». На русской сцене «хорошо сделанная пьеса» была представлена, в частности, большим количеством пьес мелодраматического жанра.

Уже современная Чехову критика сознательно или бессознательно подмечала значительные совпадения сюжетных коллизий «Чайки» с узловыми моментами мелодраматических фабул. (Пример фабульного пересказа «Чайки» из Ежегодника Императорских театров за 1896-97 годы приводит в своей статье Е.Я.Дубнова, демонстрируя, что пьеса оказалась непонятой из-за сведения ее смысла до уровня банальной мелодрамы[1]. А Суворин объясняет самоубийство Треплева неудачей в соперничестве с Тригориным за любовь Нины).

Попытки «подогнать» «Чайку» под существующие жанровые нормы родили в сознании зрителей и критиков ощущение, что Чехов, с одной стороны, будто бы намеренно игнорирует известные эффекты мелодрамы, с другой же, все они угадываются, узнаются по ходу пьесы. Возникает вопрос о роли, которую играют элементы мелодрамы в чеховской «Чайке», о том, как драматург работает со структурой этого драматического жанра и какие художественные эффекты, открытые Чеховым, упустил Александринский театр, уделив излишнее внимание этим знакомым штампам. Эти штампы, «переплавленные» творческим гением Чехова, прежнего смысла уже действительно не имели.

Впоследствии многие исследователи драматургии писателя тоже не раз обращали внимание на присутствие черт мелодрамы в «Чайке». Однако осмыслялись эти черты чаще как своеобразная полемика Чехова с современными драматургами, а также попытками разоблачить или спародировать жанр, с которым приходилось выдерживать унизительную конкуренцию в театре. Например, Г.П.Бердников утверждает, что Чехов ведет в пьесе спор с Тригориным, который осмысляет судьбу Нины Заречной в духе мелодраматической истории. Драматург «как бы задается целью наглядно показать возможность иного подхода к жизненному материалу»[2]. Тем не менее, обращение к поэтике популярнейшего жанра, со своей философией и психологией, не исчерпывается задачей показать, «как вы все плохо

---

[1] *Дубнова Е.Я.* Театральное рождение «Чайки» // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 81-108.

[2] *Бердников Г.П.* Избр. работы: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 139-140.

и скучно живете», как мелко ваше мещанское искусство, или только соображениями занимательности. На наш взгляд, осознанно обратившись к мелодраме, Чехов воспользовался не только «слабыми» чертами в эстетике этого жанра, что действительно характерно для пародии[1]. В фокус внимания драматурга попали и «сильные» жанровые составляющие, обеспечивающие мелодраме необыкновенную живучесть, успех у зрителя, а со временем обрастающие системой устойчивых ассоциаций.

Наследование тех или иных структурных составляющих мелодрамы происходит за счет большой степени изменчивости и одновременно заметной устойчивости категории жанра как таковой. Эта двоякая направленность была названа М.М.Бахтиным «памятью жанра», представительницей «творческой» или «литературной» памяти культуры, благодаря которой осуществляется единство и непрерывность литературного развития.

Хорошо известна мысль М.М.Бахтина об ориентации жанра на реальную жизнь. «Каждый жанр способен видеть лишь определенные стороны действительности, ему принадлежат особые принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенная степень охвата и глубина проникновения»[2]. «Литературная память» подразумевает некую субстанциальную общность не только элементов жанровой структуры, которые свободно модифицируются (например, характерная сюжетная ситуация может быть «развернута в полнометражный сюжет или свернута в мотив, может лежать в основе фабульной схемы»[3]), но и разграниченность типов «жанрового мышления», способов «видения» действительности «глазами» того или иного жанра. Помня о двух этих составляющих «памяти жанра», мы и строим свои рассуждения.

Говоря о мелодраме, как о конкретном жанре со своим определенным местом в иерархической системе, нужно иметь в виду, что в 20-40 годы XIX века, в условиях преодоления эстетики классицизма, произведения мелодраматургов оказались настолько востребованы

---

[1] *Ермоленко С.И.* Пародия как фактор эволюции жанра // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 31-44.

[2] *Бахтин М.М.* Тетралогия. М., 1998. С. 251.

[3] *Печерская Т.И.* Сюжетная ситуация *военные на постое* в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 108.

«средней» публикой, что в конце концов приспособились к ее вкусам и были «растиражированы». Большинство образцов этого жанра не поднималось выше уровня массового искусства. Как известно, именно этот уровень культуры является носителем «памяти жанра».

Проблема «жанрового мышления» неразрывно связана со спецификой восприятия произведений искусства, и в этой связи важно понятие идентификации. «Людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни»[1].

Мелодраму отличает особый демократизм, связанный с прямым обращением к зрителю через знакомые бытовые детали, тематика, затрагивающая семейно-родственные отношения, частный конфликт, ограниченный во времени и пространстве (противоположность конфликту бытия), эмоциональность и преувеличение, свидетельствующие о своеобразной «детской» психологии жанра, его «спонтанном и свободном взгляде на вещи»[2]. Наряду с этим к мелодраме не предъявляются монументальные требования, как к комедии и трагедии. Большая тема и глубина авторской мысли могут быть заменены показом частного столкновения при условии, что на сцене будет явлена эффектная, поражающая воображение зрителя форма с ситуациями потери и подмены детей, мнимой смерти, расставаний и счастливых воссоединений, всевозможных адюльтеров, любовных геометрических фигур, краж, отравлений, подлогов, покушений на убийство, самоубийство и т.д.[3]

Доминантой мелодраматического настроения является серьезность, непоколебимая, наивная вера героев и зрителя в происходящее на сцене; героями движет не рассудок, а слепая страсть, основой оценок служит не логика, а сострадание[4]. Задача хорошей мелодрамы – дать зрителю всласть поплакать, и для этого драматурги не гнушались изображать самые невероятные хитросплетения человеческих судеб.

Отличительной особенностью мировидения мелодрамы является интерес к судьбе отдельной личности. На сцене действовали не ге-

---

[1] *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 30-79.

[2] *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 200.

[3] *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы. С. 30-79.

[4] *Степанов А.Д.* Психология мелодрамы // Драма и театр. Тверь, 2001. С. 38-56.

рои-титаны, а обыватели, пусть и в атмосфере повышенных возможностей. Здесь в силу вступал негласный закон жанров массового искусства – обязательно счастливое завершение драматических перипетий для демократического героя – неоспоримое свидетельство этимологического родства с площадным, балаганным театром и, если идти дальше, со сказочным фольклорным жанром.

Объектом внимания Чехова-художника так же является обычный человек. Чехов «...открыл и сформировал в литературе и драматургии проблему современности: ценность личности... – есть величина постоянная. Как бы ни менялась Среда – мерилом мира всегда остается личность, а его мерой – жизнь человеческого духа»[1]. Чехов постоянно утверждает мысль о том, что даже если человек и не совершает каждый день героических поступков, он постоянно должен вести подвижническую борьбу с самим собой и внешними обстоятельствами, чтобы не потерять в себе человека. Таким образом, способ изображения жизни через призму судьбы рядового человека непременно должен был привлечь внимание драматурга к мелодраме.

Кроме того, категория «мелодраматическое» выходит далеко за рамки конкретной жанровой разновидности. Укорененная в человеческой психике, она носит трансжанровый характер[2]. Для драматического же рода, вполне возможно, эта категория напрямую связана с понятием сценичности, поскольку включает в себя понятия занимательности, яркой эмоциональности, подразумевает простор для театральных эффектов. Все это снимает диктат литературности в театре, обеспечивая пьесе сценический успех.

В связи с «Чайкой» Чехова обвиняли в сценической неопытности, в том, что писатель представил лишь набросок, а не полноценное произведение, намеренно игнорировал сценические эффекты даже там, где они сами собой напрашивались. Однако само понятие сценичности скорее относится к разряду всем известных метафор, нежели является конкретным искусствоведческим термином. Достаточно напомнить о дискуссии по поводу сценичности «Бориса Годунова» А.С.Пушкина, которого Катенин, Полевой, Белинский, и многие после них обвиняли в отсутствии драматизма, единства и после-

---

[1] *Хмельницкая М.* Глава о Чехове // Театральные течения. Сб. статей. К 100-летию со дня рождения П.А.Маркова. М., 1998.

[2] *Крутоус В.П.* О «мелодраматическом» // Вопросы философии. 1981. №5. С. 125-137.

довательности развития интриги, а следовательно, отказывали в сценичности[1]. Тем не менее, пушкинскую драму никак нельзя назвать драмой для чтения, и ее необычность, идейная сложность и нелинейное развитие действия вовсе не говорят о неприспособленности пьесы для театрального воплощения[2].

Поскольку сценичность невозможно объяснить через составленность конкретных структурных элементов, приходится признавать существование каких-то более общих критериев, обеспечивающих пьесе успех или неуспех у зрителя. Одним из них можно считать категорию мелодраматического, экспонирующую такие базовые психологические качества зрителя, как жажду удивляться, сопереживать, веру, пусть наивную, в торжество справедливости, известного рода слезливость.

«Над чем же тут плакать?» – удивлялся Чехов, слушая отзывы о постановках своих пьес. «А ведь я не для этого их написал, это их Алексеев (К.Станиславский) сделал такими плаксивыми. Я хотел другое – я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите, как вы все скучно и плохо живете!..." Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь»[3]. Тем не менее, не случайно история театральных интерпретаций драмы началась «плаксивыми» вариантами. Фабула в «Чайке» – динамическая основа любой пьесы – несет ощутимый след фабулы мелодрамы.

Ученые справедливо делят «Чайку» на две неравные (по продолжительности) части: в первых трех действиях события идут почти непрерывно – это завязка; в четвертом действии мы встречаемся с героями спустя два года и наблюдаем развязку событий. Само действие остается за сценой, «середина пьесы вынесена за скобки, скрыта от зрителей <...> Ее не видно и тем конфликтней, разительней окажется столкновение начала и конца»[4]. Но на необычную пьесу можно взглянуть и с точки зрения привычного композиционного деления. Так сложилось в истории драматургии, что завязкой драматического произведения обычно служит первое действие.

---

[1] *Рогачевский А.Б.* К вопросу о сценичности «Бориса Годунова» // Филологические науки. 1989. №1. С. 17.

[2] *Гозенпуд А.А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин. Исследования и материалы. Т.5. С. 339-357.

[3] Цит. по: *Паперный З.С.* А.П.Чехов. Очерк творчества. М., 1960. С. 161.

[4] *Паперный З.С.* «Чайка» А.П.Чехова. М., 1980. С. 43-45.

Реальные события первого действия таковы: Медведенко признается Маше в любви, но она остается холодна; приезжает Нина, в саду возле вяза Треплев объясняется ей в любви и целует ее; Полина Андреевна устраивает сцену ревности доктору Дорну; проваливается пьеса Треплева; Дорн успокаивает Треплева, а последний бежит догонять Нину; Маша признается Дорну, что безответно любит Треплева.

Если предположить, что драматург хочет сосредоточить внимание зрителя вокруг любовного квадрата Медведенко-Маша-Треплев-Нина, где роль устроителя личных дел будет отведена недавнему «кумиру всех этих шести усадеб», местному врачу Евгению Сергеевичу Дорну, то завязка вполне традиционна. В этом случае образ доктора действительно был бы близок амплуа наперсника и генетически оказался связан с фигурой Лупачева из «Красавца-мужчины» Островского.

Нередко в произведениях массовой культуры в качестве экспозиции персонажа показана неудача его в профессиональной деятельности или в любви, часто и то и другое. Вспомнить хотя бы сюжетную схему современного сентиментального романа: не выдержавшая жестокой конкуренции шоу-бизнеса фотомодель встречает жестоко обманутого его первой возлюбленной владельца крупнейшего в Калифорнии рекламного агентства. Мелодраматический принцип динамики действия связан с заведомо патологической ситуацией в исходном драматическом узле. Но сознание зрителя не может мириться с «роковой несправедливостью» по отношению к герою. «По этой линии и осуществляется своеобразное волеустремление мелодраматурга, телеология мелодрамы и ее фабульная сентенция, раскрывающаяся в соответствующей трактовке судеб персонажей и в особенности финальных моментов»[1]. Иными словами, герой старается исправить патологическую ситуацию, сюжет движется по восходящей, в сторону восстановления справедливости: фотомодель открывает собственный театр мод и обретает счастье в объятиях вновь поверившего в любовь миллионера.

Однако уже в первом действии «Чайки» появляется ощущение, что провал пьесы не только часть композиции. Знаковость начала настойчиво подчеркивается Чеховым. Проваливается жизнь Маши; неуместным анекдотом проваливается ее отец («тихий ангел пролетел», – нарушает неловкое молчание Дорн); Тригорин «проваливается», «когда ему говорят хорошие слова»; Сорин видит трагедию своей жизни в том, что его никогда не любили женщины; ревнивой формой фобии

---

[1] *Балухатый С.Д.* Указ. соч. С.44.

любого провала страдает Аркадина: «нужно хвалить только ее одну». У Чехова символы имеют достоверную мотивировку, они словно врастают в действительность: драматург, «истончая реальность, неожиданно нападает на символы»[1]. Интересно, что узнаваемая мелодраматическая завязка – реальное событие, неожиданно включается в систему других уровней пьесы, прежде всего знакового и уровня зрительских ассоциаций, поскольку предполагаемая событийная канва, не будучи развернута, с первого же действия начинает разрушаться.

Собственно мелодрама развертывается между третьим и четвертым действием: Маша выходит за Медведенко; Тригорин сходится с Ниной, и у них рождается ребенок; после дебюта под Москвой Нина выступает на провинциальной сцене; умирает ребенок; Тригорин возвращается к Аркадиной; Треплев становится писателем; узнав о болезни Сорина, Нина приезжает в имение и, отвергнутая родным отцом, останавливается на постоялом дворе.

Чехов не считает нужным воплощать эти события зрительно. Театралу конца 19 столетия было легко представить случившееся в два сценических года, ибо схемы жанров, согласно идее о «памяти жанра», структурно воспроизводятся как типическое целое. Но не в виде окаменевшей художественной структуры, а в виде образной модели мира, направленной на осмысление ценностных отношений между человеком и действительностью[2]. В данном же случае коллизии прозрачны и отношения между героями и к героям тоже ясны: Нина выступает в роли жертвы, Тригорин – коварного обольстителя. Очевидно, почему «груба жизнь» и куда направлен вектор жалости.

Чехов лишь намекает репликами отдельных персонажей на хорошо знакомые зрителю события из жизни провинциальной девочки, мечтающей стать большой актрисой. Это уже не «сцена на сцене», как в первом действии, а «пьеса в пьесе», когда события, ставшие приметой мелодраматического жанра (явно не одной и даже не нескольких пьес), по принципу матрешки укладываются между третьим и четвертым действиями чеховской драмы.

---

[1] Цит. по: *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П.Чехова (типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой»). Иркутск, 1989. С. 109.

[2] *Липовецкий М.Н.* «Память жанра» как теоретическая проблема (К истории вопроса) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сб. науч. тр. Свердловск, 1990. С. 15.

Здесь налицо своеобразная игра автора с читателем. Зритель достраивает с помощью данных ориентиров засценическую судьбу героев, ожидает благополучного исхода узнанного шаблона, находится в почти успокоенной уверенности по поводу будущего Треплева и Нины, но вот здесь-то и происходит сокрушительный слом горизонта зрительского ожидания. Мелодрама завершается трагедией: Нина, все еще любящая Тригорина, убегает из имения, оставив зрителя в смутном ощущении безрадостности ее дальнейшего жизненного пути, Треплев стреляется по-настоящему.

Несмотря на то, что знаменитые повороты фабулы – первая мелодраматическая примета – вынесены за сцену, зрителю сполна явлена вторая постоянная черта этого жанра – непрерывная смена «счастливых» / «несчастливых» эпизодов, чередование комических и серьезных моментов, жалостливость, иногда откровенная игра на чувство. «*Треплев.* Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног. <…> Скоро таким же образом я убью самого себя» (13, 27). Или во втором же действии внезапное рвение Дорна напоить Аркадину и Сорина валерьяновыми каплями, абсолютно понятное, если учесть, что Полина Андреевна только что просилась к доктору на постоянное жительство. Но этот фортель, достойный водевиля, сменяется вполне серьезным размышлением Нины об известных людях, которые в повседневной жизни «плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все…».

Пьеса Треплева в этом контексте оказывается не только произведением художественным, в котором «что-то есть», но, если встать на точку зрения доктора Дорна, еще и своего рода медицинским театром, где по окончании представления необходимо поставить диагноз. И диагноз выносится, чем, собственно, завершается первое действие: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви… О, колдовское озеро! (*Нежно*) Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» (13, 20).

Дышавший воздухом той же эпохи, что и Чехов, Д.С.Мережковский, рассуждая о творчестве Достоевского, задавался вопросом: «Почему большинство главных героев писателя душевно больны?» Чем больше болен, тем больше соприкасается с другим миром, отвечает на свой вопрос один из крупнейших русских символистов[1].

В начале века приверженцев новых течений в искусстве серьезно почитали за неврастеников или психопатов. Учитывая общест-

---

[1] *Мережковский Д.С.* Жизнь и творчество Л.Толстого и Достоевского. СПб., 1903.

венную специфику восприятия нового «декадентского» искусства (чаще негативно-ироничную), Чехов иначе оценивает этот новый для русской литературы психологический тип писателя. «Он подчеркивает одержимость Треплева искусством, его полную самоотдачу»[1]. Это, безусловно, положительная сторона образа.

Но все-таки оттенок мистического избранничества и больного, и врача, внесенный в русскую литературу через посредничество Библии[2], вряд ли мог объяснить то явление массового заболевания «нервами», которое в конце 19 – начале 20 века приобрело социальный характер и с которым Чехов, как врач, сталкивался неоднократно (см., например, рассказ «Случай из практики»). В «Дяде Ване» уже выведены заболевшие этой «социально-экономо-психологической болезнью» ничегонеделания, пустоты прожитой жизни и эгоизма.

Нервность героев «Чайки» во многом близка этой общественной неврастении, развивавшейся на почве отсутствия цели жизни и деятельности, пессимизма и усталости (настроение, вообще свойственное героям Чехова, получившее в критике конца 80-х годов название «чеховщины»[3]). Тем не менее, разочарованность, апатия, усталость не отрицают проявления сильных эмоций. Исследователи обращали внимание на авторские ремарки: Треплев – *топнув ногой, нетерпеливо, в отчаянии, сквозь слезы*; Маша – *сдерживая восторг*; Аркадина – *вспылив*. Сам Чехов не раз наблюдал это расстройство: «Утомляемость выражается не в одном только нытье или ощущении скуки <…> Она (жизнь утомленного человека – *Т.Ш.*) очень не ровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень ненадолго, причем после каждого возбуждения наступает еще большая апатия…»[4]. Чехов протокольно точен в описании болезней, поэтому эмоциональный ритмический рисунок «Чайки» очень неоднороден. Героям свойственны беспричинные вспышки гнева и ревности (например, ссора Аркадиной и Шамраева или сцена, в которой Полина Андреевна яростно рвет Нинин букетик). Они склон-

---

[1] *Собенников А.С.* Указ. соч. С. 113.

[2] См. Ветхий завет, легенда об испытании Иова болезнями и лишениями; «Почитай врача честью по надобности в нем, ибо Господь создал его и от Всевышнего врачевание и от царя получает он дар» (кн. Премудрости Иисуса, сына Сирахова 38, 1-14).

[3] *Бушканец Л.Е.* «Три сестры» и «чеховщина» в русском обществе начала XX века // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 305-317.

[4] *Меве Е.Б.* Медицина в творчестве и жизни А.П.Чехова. Киев, 1961. С.52.

ны к вдохновенным речам и театральной патетике (обмен Треплева и Аркадиной репликами из «Гамлета», восхищенный монолог Маши о манере чтения Треплева). Их сознание легко захлестывают эмоции (Треплев сжигает пьесу и убивает чайку, Аркадина ссорится с братом и сыном из-за денег, у Нины даже начинает кружиться голова – так захватывает ее мечта о популярности и славе). Страсть движет персонажами чаще, чем рассудок. Но, с другой стороны, герои постоянно плачут, вздыхают, нюхают табак и говорят сквозь слезы.

Однако рельефная конструкция сюжета объясняется не столько нарастанием несчастий в судьбе персонажей и «накручиванием» зрителя, от которого требуется сострадать и сопереживать, чтобы облегченно вздохнуть и прослезиться, когда, по законам жанра мелодрамы, злоключения героя завершаются счастливым поворотом. Нервность героев скорее связана с осознанием тупиковости, бессмысленности жизни. Сюжет постоянно «завязывается» новыми узлами, которым нет развязки, даже любовь у Чехова, по меткому замечанию З.Паперного, «несюжетоспособна». Таким образом, похожие ритмические структуры мелодрамы и «Чайки» этимологически и семиотически имеют различную природу. Тем не менее, Чехов сознательно обращается к этой структуре, поскольку она привлекает внимание, заинтересовывает и настолько эффектно иллюстрирует внутренний, духовный конфликт «Чайки», насколько в мелодраме обнажает сюжетные столкновения.

Еще одна характерная составляющая композиции мелодрамы – тайна и возникающая благодаря ей ситуация «угадывания» – задана у Чехова в первом же действии. Талантлив ли Треплев? – так формулируется загадка, связанная с «декадентской» постановкой. На чьей стороне истина: Аркадиной или ее сына?

Все, что связано со спектаклем о Мировой Душе, столь неопределенно, что значение треплевской пьесы до сих пор защищено от сколь-нибудь точных трактовок таинственным флером недосказанности или, напротив, многозначности. Спектакль обрамлен «музыкально»: сначала упоминанием о привязанной собаке, а после срыва представления ужасным собачьим воем. Перед внезапно опущенным занавесом после срыва пьесы Дорну становится «жутко», быть может, от ассоциации с оборванной на взлете жизнью. Недаром в актерской среде существует представление о спектаклях как о живых существах, с каждым из которых могут сложиться самые разные от-

ношения[1]. Нина перед своим сценическим дебютом пугается вяза, а отношение к природе и, в особенности, к деревьям служит для Чехова индикатором нравственной состоятельности человека[2]. Таким образом, атмосфера «ужасного» сообщает еще больше таинственного загадке, кто прав в спорах об искусстве.

Тайна призвана раскрыться в сценических столкновениях персонажей: у Чехова это споры, дискуссии, ссоры. Однако даже прямые высказывания героев о пьесе и об искусстве не могут дать четкого ответа на этот вопрос. По ходу пьесы тайна не проясняется, но словно прирастает суждениями героев, каждый из которых в определенной мере прав. Зритель имеет право либо присоединиться к точке зрения кого-то одного, либо составить о споре собственное мнение. В мелодраме тайну обычно раскрывает сам драматург. В финальном акте хитросплетения судеб развязываются и расставляются моральные акценты. То есть единственно верная точка зрения на события принадлежит самому автору, а зритель должен верить и соглашаться. Чехов тоже решает вопрос об иной точке зрения в пьесе – вполне традиционно с точки зрения истории литературы и по-чеховски оригинально для драматического рода. В пьесе есть персонаж, мнение которого объективно, поскольку сам он в споре не участвует, он равноудален от остальных участников споров дистанцией иронии, но в то же время не является прямым выразителем авторской точки зрения.

Образ врача появляется в литературе в том же функциональном качестве, что нотариус, ростовщик, сводня и прочие лица, исполняющие роль «третьего» в частной семейной жизни, знающие взаимоотношения в семье, но непосредственно в них не участвующие. Задачей «третьего» является беспристрастная «публикация» приватного бытия. М.М.Бахтин обнаруживает эту художественную призму преломления жизни в авантюрно-бытовом хронотопе «Золотого осла» Апулея. Осла впоследствии сменили слуга, куртизанка, ростовщик, цирюльник и т.д., но не изменилась функция героев, «которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые, в то же время, проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные

---

[1] *Кутепова П.* Спектакли – это живые существа // Театральная жизнь. 2003. № 8. С. 24-27.

[2] *Рейфилд Д.* Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. С. 76-81.

пружины»[1]. Доктор Дорн тактично, но не без доли здоровой иронии обращается с героями пьесы. Именно он служит своего рода лакмусовой бумажкой их реальных взаимоотношений, демонстрируя зрителю их настоящие душевные качества. Нередко герои действуют с оглядкой на врача. Так, рассказывая о популярности Дорна, Аркадина вдруг будто спохватывается, осознавая, что поступила с сыном несправедливо. Дорн пресекает ревнивые упреки Полины Андреевны, напоминая о своей профессиональной принадлежности: «Во мне любили главным образом превосходного врача. <...> Затем всегда я был честным человеком» (13, 11). Только на доктора пьеса Треплева производит впечатление, он даже снимает шляпу, возможно, представив себя в настоящем театре.

Душевное неблагополучие героя вполне очевидно Дорну, но, как мудрый врач, он старается не обострять его. Это особенно заметно в ответе Аркадиной о том, кто моложавее, она или Маша (начало второго действия). Видимо, внутренне веселясь, Евгений Сергеевич (в некоторых режиссерских трактовках, не поднимая головы от книги) мгновенно отвечает: «Вы, конечно», – и спокойно, но настойчиво прерывает хвалительную речь актрисы о себе самой, намереваясь читать о «лабазнике и крысах».

Таким образом, рациональный взгляд доктора Дорна вносит в пьесу значительную долю иронии, не случайно исчезновение врача в третьем действии приводит чуть не к массовой истерии. Третье действие самое нервное и событийно напряженное: ссора Аркадиной и Треплева, в которой умудрился принять участие даже безвредный Сорин; примирение матери и сына, достойное пера мелодраматурга, Аркадина, убеждающая Тригорина ехать с ней и оставить Нину. Холодные, меткие реплики Дорна призывают насторожиться, снимают абсолютную веру зрителя в произнесенное со сцены, тем самым внимание к этому персонажу, в частности, усиливает комичноироничное восприятие пьесы, разрушает мелодраматизм.

Итак, с одной стороны, в «Чайке» присутствуют элементы мелодраматической фабулы, особое настроение, присущее этому жанру, мотив тайны и мелодраматическое решение судеб и характеров героев, с другой – поданные в ироничном ключе сюжетные ситуации и образ

[1] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 277.

доктора Дорна, которые снимают мелодраматизм. В связи с этим и варианты сценической интерпретации пьесы могут быть самые разные. Путь интерпретации пьесы может пролегать по любому курсу, от полюса авторской иронии до вершины жалостливости и «нытья».

Игра «на чувство» для зрелищных искусств – залог популярности. Пример подобной трактовки заметен в «Чайке» Б.Акунина. Это, по сути, режиссерское видение, поскольку писатель, оставив текст 4-го действия в неприкосновенности, наполняет его «авторскими» ремарками. В результате, встреча Нины и Треплева превращается в эффектное выяснение отношений, а монолог Нины о чайке и вере – в удачную актерскую уловку: «Я...боялась, что вы меня ненавидите. (*Находится, говорит быстрее*) <...> (*Щебечет*)»[1].

Сам Чехов не дает конкретных указаний к прочтению пьесы. Однако присутствие элементов мелодраматической фабулы и эмоционального рисунка можно воспринимать не только как способ динамически организовать драматический материал, заботясь о сценическом успехе пьесы, или в целях спародировать «модные эффекты», но как авторский совет насчет восприятия персонажей и событий «Чайки». В этом случае мелодрама выступает в функции разделительной линии. Одни герои не способны научиться чувствовать хотя бы как герои мелодрамы (Аркадина разыгрывает страсть к Тригорину, чтобы удержать его, но настоящих чувств при этом не испытывает); другие – внезапно оказываются выше этой линии, поднимаясь до высот подлинной трагедии (судьбы Нины, Маши, Треплева).

Шекспир представлял мир театром, в котором человек волен творить собственную судьбу по своему усмотрению, играя многочисленные роли. Игра в данном случае имеет много общего с чудом, то есть позволяет человеку превращаться в кого угодно, делает его жизнь яркой, реализует его творческий потенциал, дает шанс быть победителем. Чехов находит, что это возрожденческое понимание жизни в современности расчленилось на ряд оппозиций. Игра может быть талантливой и бездарной, меркантильной и бескорыстной, истинной, обнажающей богатую, страстную натуру, и ложной, призванной скрыть внутреннее омертвение, неспособность к настоящим благородным чувствам.

Давно отмечено, что все внешние столкновения «Чайки» имеют в своей основе глубинный раскол в душах героев, в самом бытии. Но как отличить фарс от трагедии, когда внешние конфликты ничтожны,

---

[1] *Акунин Б.* Чайка. СПб.; М., 2001. С. 10.

а каждый из героев, как это часто бывает в обыденной жизни, по-своему прав? Что скрыто за несдержанностью Треплева? вспышками Аркадиной? демонстративным трауром Маши? простотой Тригорина?

Мелодрама перерастает в трагедию не для всех героев, для некоторых чье-то балансирование над бездной до конца останется лишь «сюжетом для небольшого рассказа». Однако воспитанный на мелодраме зритель должен различать эффектные попытки самоубийств и внесценический выстрел человека, который не смог больше жить так, или счастливо завершающиеся перипетии актерской судьбы и реализованное потерей самого дорогого желание служить искусству. Внешне самодостаточный Тригорин ведет себя как обольститель с Ниной, но сам оказывается легко обольщенным Аркадиной, потому что привык плыть по течению, не имея собственной воли. Столкновение настоящего и фальшивого, искренних стремлений и ловкого приспособленчества, жажды жизни и духовной мертвенности составляет глубинный, философский конфликт «Чайки». Мелодраматическая фабула и в большей или меньшей степени мелодраматизм в структуре образов являются своеобразной проверкой героев на истинность/ложность. Одни из них поднимаются до трагедийного уровня решения конфликта (или уровня высокой комедии грибоедовской традиции, например, Сорин), другие – так и пребывают в мелких интригах, достойных лишь пера посредственного мелодраматического автора.

Анна Богданова
(Киев, Украина)

В поисках чайки
(Значение и применение обобщающего образа «чайки» в одноименной комедии А.П.Чехова)

Пьеса А.П.Чехова «Чайка» и спустя сто с лишним лет после ее премьеры остается одной из самых волнующих загадок русской литературы и театра.

Загадочность пьесы начинается уже с заглавия, особенно в сочетании с подзаголовком: «*Комедия*». Ведь история «убитой чайки», вынесенная в название и ставшая как бы схемой сюжета этой пьесы,

– история в основе своей, несомненно, трагическая (гибель прекрасного и ни в чем не повинного существа). Почему же тогда – комедия? Что, собственно, дает этот «обобщающий» образ чайки – для комедии? Уже первые читатели пьесы, а именно ее цензоры, недоумевали по этому поводу: «Не будь этой "чайки", комедия от того нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает»[1].

Нормальное суждение о пьесе молодого драматурга! А нужно ли относиться к «Чайке» иначе? За сто лет театр и школа создали «авторитет» и «Чайке», и «чайке». Стали ли они от этого понятнее?

Может быть, то, что «символизирует» собой название, и то, что внешне представлено как «схема» сюжета, – на самом деле и не символ, и не схема, и не олицетворение судьбы хотя бы кого-нибудь из героев (кого именно – это уже следующий вопрос)?

В поисках ответа обратимся к теории. В наиболее общепризнанном, классическом виде проблема «Символ и соседние с ним структурно-схематические категории» разработана А.Ф.Лосевым. «Принципиально персонификацию и схему, – пишет он, – мы должны самым тщательным образом отличать от художественного образа, хотя, взятые сами по себе, в умелых руках они часто играют вполне положительную роль, и даже лучшие писатели отнюдь этим не пренебрегают. Когда Чехов называет своих героев то «человеком в футляре», то «хамелеоном», или Л.Толстой называет свой известный роман «Воскресением», или Гоголь свою известную поэму «Мертвыми душами», или Достоевский свой известный роман «Бедными людьми», то, рассуждая формально, можно сколько угодно говорить здесь и об аллегориях и о персонификациях; все же, однако, эти заголовки свидетельствуют только о писательских оценках своих героев и нисколько не нарушают их художественной цельности»[2].

Отсюда ясно, по крайней мере, одно: подобно «человеку в футляре» или «хамелеону», «чайка» является не «голой» персонификацией или обобщенной сюжетной схемой. Она – полноценный и полнокровный **художественный образ**. Но даже такой маститый чеховед, как З.С.Паперный, честно признавался: «Не так-то легко передать словами, что означает этот образ. Когда подыскиваешь опреде-

---

[1] «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Л.-М., 1938. С. 12.
[2] *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 114.

ления, думаешь о беспокойных и бескорыстных поисках нового и чистого, свежего в искусстве. И о такой же тревожной, отвергающей душевное благополучие и успокоенность любви. О молодости чувства во всем – в жизни, в быту, в искусстве, – чувства, свободного от привычки и механичности, от утомленности и охладелости»[1].

Итак, З.С.Паперный считает, что чайка как **художественный образ** в контексте комедии тяготеет к обозначению всего «свободного от привычки и механичности, от утомленности и охладелости». Следовательно, такому образу совершенно не желательно быть символом, ибо как раз от символа до привычки и стереотипа – один шаг.

А кто, собственно, сказал, что «чайка» – символ? Так, автор специальной диссертации, посвященной этой комедии, А.Г.Головачева, говорит о «чайке» не как о символе, а как о **лейтмотиве**: «Важнейший образный лейтмотив пьесы вынесен в ее заглавие: чайка. Он берет начало в 1 действии в словах Нины о том, что ее "тянет сюда к озеру, как чайку", и несет с собой в этом первом воспоминании тему свободы (освобождения из родительского дома-"тюрьмы") и любви ("Мое сердце полно вами", поцелуй), звучит как воплощение жизни, какая впоследствии будет названа "ясной, теплой, радостной, чистой". Тема свободы связана здесь также с темой свободного артистического пути. Совсем иное трагическое звучание приобретает лейтмотив в сцене 2 действия, когда Треплев, кладя у ног Нины убитую им чайку, говорит, что скоро таким же образом убьет и самого себя. В дальнейшем лейтмотив чайки развивается в различных сочетаниях этих взаимосвязанных и контрастных тем»[2].

Собственно, о «чайке» как о лейтмотиве, «имеющем конструктивное значение», пишет и А.С.Собенников: «Образ чайки, возникнув в одном эпизоде и получив одно значение, начинает жить своей жизнью, становится поливалентным, связывая разные эпизоды и разных лиц». Но тут же, причем вполне неожиданно, этот исследователь употребляет слово **«символ»**, отличая «чайку» как «символ» в жизни всего лишь трех персонажей от «чайки» как «сюжетного мотива»: «Как элемент фабулы, символ Чехова связан с судьбой

---

[1] *Паперный З.С.* «Чайка» А.П.Чехова. М., 1980. С. 34-35.
[2] *Головачева А.Г.* Пьеса «Чайка» в творческой эволюции А.П.Чехова 1890-х годов / АКД. Л., 1985. С. 5.

трех лиц: Треплева, Тригорина, Нины Заречной. В качестве сюжетного мотива он имеет отношение ко всем персонажам пьесы»[1].

Но если «чайка» становится символом лишь в пределах вышеупомянутого любовного треугольника, тогда уже, в общем-то, понятно, при чем тут *комедия* или *комическое*. Ведь, как уже было замечено, от символа до привычки и стереотипа – один шаг. А, по словам одного из теоретиков комедии XX в., философская суть комедии и состоит в том, что «свобода и необходимость, субъективное и объективное меняются местами»[2]. Из этого следует, что стереотип и привычка, воплощенные в символе, заставляют каждого из трех персонажей всегда делать выбор не в пользу свободы, т.е. «чувства, свободного от привычки и механичности, от утомленности и охладелости», а в пользу придуманной – и именно потому комичной – необходимости.

Чаще всего образ чайки связывают с Ниной Заречной: «В образе Нины Заречной женственность и поэтичность натуры странным образом соединяются с чертами «попрыгуньи», а готовность «нести свой крест и вера в свое призвание – с жалобными стонами обессилевшей чайки»[3].

Очень логично, с одной стороны, связывать образ красивой, свободной и незащищенной птицы с красивой, мечтательной и совсем юной девушкой. Нина мечтает об актерской карьере, о славе, творчестве – это все можно образно назвать «полетом». Что дает очередную аналогию с чайкой. Она воспринимается и другими героями как нечто прекрасное, летящее:

«*Тригорин*. <…> Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грез, – на земле только она одна может дать счастье!» (13, 41).

Но прежде, чем ассоциировать Нину с чайкой, хорошо бы спросить у нее самой. За время действия комедии Нина дважды отрицает свою связь с этим «символом», который она «не понимает», причем во второй раз – навсегда. И лишь один раз она согласилась отождествить свою жизнь с «чайкой». Правда, на целых два года…

---

[1] *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П.Чехова. Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989. С. 128, 129.

[2] *Штейн А.Л.* Философия комедии // Контекст. 1980. Лит.-теорет. исследования. М., 1981. С. 246.

[3] *Бялый Г.А.* Антон Павлович Чехов // История русской литературы XIX века. Вторая половина. М., 1987. С. 594.

К концу пьесы Заречная становится похожа на раненую, опытную, «стреляную» птицу. И заявляет: «Я чайка... Не то. Я актриса» (13, 58). Этой «ключевой» репликой открывается «дверь», за которой – все то, чем является у Чехова «чайка», и все те, кто, по разным причинам, не являются и не могут до конца являться этой «чайкой».

«В судьбе каждого персонажа пьесы, – пишет А.С.Собенников, – можно "расслышать" мотив напрасно погубленной жизни, неосуществленных заветных желаний. Сорин "прослужил по судебному ведомству двадцать восемь лет, но еще не жил", Маша носит "траур" по своей жизни. Медведенко весь в заботах о куске хлеба. Полина Андреевна глубоко несчастна с Шамраевым и т.д.»[1].

Так кто же из них чайка?

В основном *все* герои комедии, за исключением Дорна, *с радостью* готовы были бы взять эту роль на себя и называться чайками. И не удивительно, что желание «быть чайкой» является всеобщим: ведь даже в энциклопедических словарях сказано: чайки «распространены широко»[2]. Также не удивительно, что «быть чайкой» люди соглашаются *с радостью*, поскольку это оправдывало бы их «бесплодность» и обреченность. Стать такой вот птицей-страдалицей... Страдалицей в контексте пьесы Чехова, а не по своему естественному предназначению. Поскольку, как известно, в пьесе птицу убивают и делают из нее чучело – по просьбе Тригорина, который от него в финале отказывается, что продолжает аналогию с судьбами героев:

«*Шамраев*. Как-то Константин Гаврилович застрелил чайку, и вы поручили мне заказать из нее чучело.

Тригорин. Не помню. *(Думает.)* Не помню!» (13, 54-55).

Ведь создание чучела из живого существа – насмешка. И герои в какой-то степени смеются над бессилием и обездоленностью друг друга.

«Нормальность» Дорна, на фоне болезненности остальных, может отчасти объясняться его профессией. Ведь он доктор. А докторам присуща трезвая и беспристрастная оценка жизни, что часто лишает их напрасных амбиций и иллюзий.

«*Сорин*. Какой упрямец. Поймите, жить хочется!

Дорн. Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец» (13, 49).

---

[1] *Собенников А.С.* Цит. соч. С. 129.

[2] Советский энциклопедический словарь. М., 1985. С. 1473.

Дорн как доктор всегда помнит, куда приводят любые иллюзии – исход один. Он трезво относится к прошлому и настоящему, не уповает напрасно на будущее. Что и отличает его от остальных героев, ведь они не ценят ни время, ни желания.

Все они по собственной воле обречены и знают об этом. Сорин, который ничего из того, о чем мечтал в молодости, не осуществил: «*Сорин*. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться: "Человек, который хотел". <...> В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался, хотел красиво говорить – и говорил отвратительно (*дразнит себя*): "и все и все такое, того, не того" <...> хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все» (13, 48).

Маша, которая не в силах забыть свою любовь и не в силах воплотить ее:

«Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это» (13, 47).

Нечто подобное она говорила о Треплеве и перед замужеством. Но вот прошло два года, и все по-прежнему.

Когда некоторые из героев говорят о чайке, это звучит либо патетично, либо неискренне. Ничьи претензии на эту роль до конца не оправданы:

«*Треплев*. Я имел подлость убить эту чайку. Кладу у ваших ног. <...> Скоро таким же образом я убью самого себя» (13, 27).

«*Тригорин*. <...> Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» (13, 31-32).

«*Нина* <...> Я – чайка... Нет, не то. *(Трет себе лоб)*» (13, 57).

Образ чайки может существовать только рядом с ними, но вне их подлинной жизни.

Внешне, в виде чучела, чайка должна какое-то время присутствовать на сцене – как «молчаливый укор» действующим лицам.

Материальное присутствие чайки мы можем проследить несколько раз в пьесе.

Первый раз в третьем действии. Костя Треплев приносит убитую чайку и бросает ее к ногам Нины:

«*Треплев*. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног. <...>

Скоро таким же образом я убью самого себя» (13, 27).

Таким поступком и такими словами он компрометирует себя в глазах Нины. За что она его упрекнет:

«*Нина.* <…>И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю…» (13, 27).

На самом деле Нина понимает, что это может означать. А именно, то, что Костя оказался слаб, он предал их общее стремление к поиску «новых форм», нового искусства, прибегнув к примитивной аллегории. Такой, которую он высмеивал как представитель нового поколения символистов. И Нина напоминает ему об этом, она настаивает на слове «символ». В данной ситуации Костя ведет себя как типичный отвергнутый влюбленный, хотя претендует на звание художника. Именно это отличает его от Тригорина. Ведь Тригорин как истинный художник использует свою любовь к Нине в творческих целях – как материал. Когда же материал использован, он его оставляет за ненадобностью, двигается дальше – в этом его творческая эволюция. Он ведь художник и, как ни банально, ищет новых форм.

И вполне естественно, что Нина как человек, который прежде всего ищет во всем не любви, а искусства, отдает предпочтение Тригорину. Ведь он использует образ чайки профессионально:

«*Тригорин.* <…> Сюжет для небольшого рассказа…» (13, 31).

Костя же остается вариться в собственной пьесе, которая незаметно стала его жизнью. Только актеры, которых он туда приглашает, отказываются принимать в ней участие. В этом и состоит начало его трагедии.

Комедия «Чайка» – это комедия чайки. По сюжету это «комедия любовного треугольника», в центре которого – Нина Заречная, а главный мотив – обманутые ожидания девушки, которая всегда «летит» на искусство, а вместо обещанного искусства получает мужскую «любовь». Но не Нина, а именно Костя Треплев – истинная чайка, суперчайка, чайка. Поначалу он тоже «летит» на искусство, стремясь освободиться от кошмаров своей жизни, «сублимируя» их в едином символическом образе Мировой Души. Но вместо подсознательно ожидаемого освобождения – новый, худший плен; вместо свободы художника-режиссера – влюбленность в исполнительницу главной и единственной роли.

Став жертвой своей влюбленности, Костя забывает о «новых формах» и разыгрывает мелодраму в худших традициях эпигонов Островского, как будто вспоминая «прерванный полет» Катерины и «вытаскивая» символ из имени Ларисы Огудаловой (*лариса* – в переводе с греч. *чайка*). Когда в ответ на мелодраматический Костин жест Нина отвечает, что «не понимает символа», это не бытовое

женское кокетство (чего уж тут не понимать?..), а эстетическое разочарование и негодование: обещали «новые формы» и «символы» вроде Мировой Души, а кормят дешевыми аллегориями из старых мелодрам... Таким образом, Костя предает эстетические ожидания Нины на минуту раньше, чем она «предает» свою «любовь» к нему (которой не было).

То, что Нина в своем ответе на брошенную к ее ногам чайку прямо связывает этот Костин «символ» с его же «символом» Мировой Души, видно по одному слову в тексте – *тоже*. Об этом точно пишет В.Я.Звиняцковский: «*Тоже* символ – ибо несколько дней назад Нина, сидя на камне, вся в белом, сама была аналогичным символом, который Треплев показал родной матери, как бы моля ее о защите (так по-детски мы ищем защиты от смерти у той, кто дала нам жизнь)»[1]. Как доказывает этот исследователь, оба символа Кости – это символы смерти. А для Нины, стремящейся жить и верящей в жизнь, эти символы – именно как символы – неприемлемы еще и поэтому.

«На протяжении всей пьесы, – пишет А.Г.Головачева, – тема свободы и любви и тема бесцельной трагической гибели то объединяются, как происходит в тригоринском "сюжете для небольшого рассказа", то сливаются в одну тему погубленной любви, то отвергают одна другую; трагический свет лейтмотива впоследствии то переносится на Нину Заречную, то опровергается контрастной темой актрисы и в конце концов убывает в характеристике Нины, так что тема трагической гибели в лейтмотиве чайки вновь переосмысливается и безраздельно переносится на Треплева, героя, в связи с которым и зазвучала впервые в заглавном лейтмотиве. В соответствии с преобладанием в лейтмотиве той или иной темы образ чайки ассоциируется с разными героями, служит символическим выражением разных их судеб, разных жизненных путей»[2].

Здесь значение образа «чайки» как «символическое» можно принять в том смысле, что Тригорин точно так же, как и Треплев (а оба они – писатели), пытается символически осмыслить этот художественный образ в своем «сюжете для небольшого рассказа». Тригорин, во всяком случае, предлагает художественное объяснение и предсказание Нининой судьбы хоть и не в символах завтрашнего

---

[1] *Звиняцковский В.Я.* Символизм или модерн? // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. М., 1993. С. 45.

[2] *Головачева А.Г.* Цит. соч. С. 5-6.

искусства, но и не в позавчерашних аллегориях. Он – художник-современник, его эстетика – *чеховская* эстетика *до* «Чайки». Два года между 3-м и 4-м актами – «небольшой рассказ», «сюжет» которого хорошо известен читателям чеховской прозы.

В 4-м акте Нина вырывается на свободу. Она больше не живет ни в чьем сюжете. Она больше не чайка. Не «общая мировая», а свободная индивидуальная душа – вот прорыв сквозь пелены обычного «сюжета для небольшого рассказа», который в 1896 году художник Чехов совершает вместе с Ниной, ставшей художником: не просто вровень с Тригориным, но впереди его. Треплев, не став художником, погибает: «смех» в том, что он осуществил свое «обещание» Нине в 3-м акте и вместо того, чтобы создать обещанные в 1-м акте «новые формы», прожил жизнь по старым театральным стереотипам.

Какова же роль «материальной» чайки, которую убил Костя? Мертвая птица лежит во время всей беседы Треплева и Нины, можно сказать, «немым укором», пока Костя иносказательно объясняется Нине в любви, пока Нина беседует уже с Тригориным. И что интересно, эта чайка периодически становится темой разговора персонажей. Но почти всегда ими незамечена, никому в голову не приходит даже выбросить или закопать тушку, которая пролежит до конца третьего действия. И вновь появится в конце четвертого в виде чучела. Когда Шамраев напоминает Тригорину, что тот два года назад приказал сделать для него чучело из убитой Костей чайки, то Тригорин четырежды говорит: «Не помню!». И судя по всему, птица снова остается на сцене «немым укором», принесенным в комнату Шамраевым, уже до конца пьесы.

Что характерно, материальное присутствие чайки порождает аналогичные ситуации: первый раз Нина напоминает Треплеву, что он (да и она) стремился стать «новым художником», о чем Костя уже забывает и перестает понимать Нину. Во втором случае Шамраев, хоть и бессознательно, напоминает Тригорину о былой сильной его влюбленности в Нину, чего Тригорин, по его утверждению, не помнит. И только Нина помнит все. Может быть, потому она здесь единственная, кому удастся вырваться из «колеса сансары».

Костя не выдерживает и стреляется, остальные обитатели поместья в это время играют в лото, то есть, если воспринимать это их занятие образно, они продолжают играть, каждый для себя и друг для друга, бесконечную игру. Те, кто страдали два года назад по какой-либо причине, страдают так же или еще сильнее в конце пьесы.

Маша, по-прежнему, от неразделенной любви, Медведенко из-за Маши, Полина Андреевна несчастлива с Шамраевым, Аркадина боится наступающей старости и упорно молодится и так далее.

Нина же уходит из этого дома, возможно, навсегда. Она больше к нему не привязана. Заречная уходит в какое-то свое будущее, у нее оно есть. Ведь за эти годы она кое-что узнала, о чем она и рассказывает в финале Косте. Это будущее не будет легким, но она к этому готова.

«*Нина*. Тсс... Я пойду. Прощайте. Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете?» (13, 59).

Возможно, именно Нинины поиски нового искусства заканчиваются плодотворно.

Из всех действующих лиц можно выделить четырех персонажей, которые служат искусству: Аркадина, Тригорин, Треплев и сама Нина. Аркадину мало интересуют поиски нового. Она делает свое дело хорошо и, судя по всему, удачно, в рамках классических традиций. Тригорин, возможно, и хотел бы чего-то совсем нового в своем творчестве, но он уже слишком устоявшийся писатель для этого. Треплев, тот, кто больше всего стремился к новым формам, к концу пьесы уже сам понимает, что «сползает к рутине». Ему мешают амбиции, нетерпение, ему не хватает профессионального подхода к делу. И лишь Нина, пережив девические грезы и суровую реальность своего ремесла, готова еще что-то искать и упорно работать над собой.

***

Театровед Абрам Штейн говорил о том, как далека от реальности (хотя и не вполне беспочвенна) известная театральная легенда о том, что «Бесприданница» – почти «Чайка». «Потому-то не смогли сыграть Ларису артистки старого русского театра. Потому-то и была конгениальна этому образу артистка новой эпохи – Комиссаржевская»[1]. Однако тот же А.Штейн делает оговорку о том, что «истина заключается в том, что «Бесприданница» и «Чайка» – два разных типа сценического реализма»[2].

Но тогда непонятно, почему современники Чехова именно в «Чайке» так упорно искали – и с таким неминуемым постоянством *не находили* – ни традиционного трагизма, ни смысла в самом образе «чайки» (если этот образ тоже считать трагическим). Для зрителя,

---

[1] *Штейн А.* Мастер русской драмы / Этюды о творчестве Островского. М., 1973. С.339.
[2] Там же.

«не испорченного» традиционным школьным или театральным восприятием «чайки» как «самоочевидного» символа, его символическое значение непонятно – да и для героев этот символ (именно как символ!) недостижим, хотя многим из них и хотелось бы связывать его с собой.

Однако сам Чехов, как художник, и к театральному символизму Треплева, и к символу Тригорина, на котором тот строит свой «сюжет для небольшого рассказа», относится *критически* и обыгрывает их *комически*. Собственно говоря, *именно символ является объектом смеха* автора «Чайки». Конечно, он смеется не над юным талантом, не нашедшим своего пути и трагически погибшим. Личная трагедия Кости достойна сочувствия, как любая другая личная трагедия. Смешна лишь претензия «быть чайкой». Комично его желание быть чайкой. В конце концов, чайка *женского* рода. А тут: «Я имел подлость убить эту птицу <…> Скоро таким же образом я убью самого себя» (13, 27).

Конечно, никого не может обмануть подзаголовок «комедия». Трагикомедия, а не просто комедия – это несомненно. Как несомненно и то, что главным носителем «комического» в «комедии» является не кто иной, как именно Константин Гаврилович Треплев.

Димитър Михайлов
(София, Болгария)

Откровение от Ивана: утерянное слово (Иванов против Войницкого)

«В начале было Слово,
и Слово было у Бога,
и Бог был Слово...»
(Иоанн 1:1)

Одно десятилетие отделяет создание драмы «Иванов» (1887-1889) от «сцен из сельской жизни» «Дядя Ваня» (1897). Эти два разных драматургических текста метонимически отражают (условно) «ранний» и «поздний» этапы творчества Чехова, предназначенного для сцены. Не только из-за сходства в титрах, но и из-за естества самого слова автора произведения вступают в заочный диалог, в сконцентри-

рованном виде обобщающий некоторые из самых важных проблем чеховской театральной практики. «Освещение» нескольких оставшихся «в тени» моментов в текстах дает новые ключи к декодированию целостной литературной концепции, заложенной автором.

Действие первое. *Утерянное Слово.*

Евангелие от Ивана – «Дядя Ваня» – рассказывает о жизни, мировоззрении и судьбе не-Избранного, неслучившегося Мессии, о самом... Иване Войницком. Одного из созданных по Божьему подобию людей из плоти и крови, но утерявшего свою веру из-за фальшивых и иллюзорных надежд. Евангелие говорит о различных путях к истине, которые возможны в рамках человеческой тленной жизни; о пути к Откровению – трудном и часто непосильном, полном искушений и заблуждений, лживых и порочных дорожек, ведущих в Никуда. Путь к истине исполнен состраданием, (само)пожертвованием, трудом, доблестью и благородством, потому что истина – слово, а слово – это все.

Герои Чехова незаметно и давно потеряли Священное слово – правду о себе, о мире и о человеке. Они дети Вавилонского какофонического смешения, и их послания миру сверх-распались до уровня непонятных идиолектов. Коммуникативность, способность поделиться, интимность деформировались в бесконечные монологи без слушателей, а слово лишено семантики и сакральности. Оно превратилось в *Утерянное слово* – слово без Слова.

Возможно ли будет снова обнаружить его? Как и когда это будет возможно? И главное – кто и почему теряет его? Это те вопросы, которым «Откровение от Ивана» ищет подходящих ответов. В этой миссии единственный путеводный луч света – это ветхая истина, что любой священный текст, включая и Откровение Чехова, имеет апокрифную предысторию и нормативный финал. На практике, чтобы постичь «сердце и душу» текста «Дядя Ваня», необходимо в первую очередь провести некоторые важные наблюдения над драмой «Иванов».

Действие второе. Иванов: *Как важно быть не-серьезным.*

Этот драматургический текст никогда не попадал надолго в свет прожекторов. В большой степени его недооценивали за счет более поздних драматургических симфоний Чехова. Хотя и созданный ранее, «Иванов» – один из возможных ключей к экзистенциальным «решениям», принятым в пьесе «Дядя Ваня». О «существовании» после мнимого возвращения любви, о надежде на полноценность, об

идее создания нового начала. И все это с примечанием, что решающий момент следует «после катастрофы» и увы! – в канун следующей, которая будет сильнее и смертоноснее.

В самом начале – один провокативный вопрос: *Кто такой Николай Алексеевич Иванов*? Ответ трудный, спорный, но не невозможный. Причина в том, что в трех из четырех актов он изображает себя 35-летним женатым мужчиной, утомленным до смерти физически и душевно излишними разговорами и глупыми вопросами, вспыльчивым, неврастеником, отчаявшимся от серости и монотонности ежедневной жизни, мучительно охваченным непонятной путаницей в мыслях. И хотя его определяли как человека молчаливого, нелюдимого и ничего не делающего, текст полон страдальческо-трагических монологов Иванова (замаскированных в стилистике Шекспира под форму диалогов) в духе самосожаления и всеобвинения в непонимании.

В качестве корректива состояния Иванова дана и его другая характеристика, но в прошлом: чудесный, пленительный, исключительный человек, отличающийся своей работоспособностью, чувством ответственности, воспитанием, поэтическим вдохновением и бесспорной интеллигентностью. Тремя словами: какой-то *другой* Иванов. Для исследователей Чехова подобная необъяснимая метаморфоза так... объяснима и хорошо знакома. Подозрение, что слово Иванова сходно по тональности, стилистике и философии с высказываниями и поведением Ивана Войницкого, по меньшей мере, должно выглядеть обеспокаивающе.

К досье Иванова следует прибавить еще кое-какие детали. Его супруга при смерти, он разорен и в долгах, а двадцатилетняя молодая и очень наивная Саша влюблена в него из сожаления. Горькая правда, которую он сам осознал: «И весь этот наш роман – общее, избитое место...» «Он пал духом и утерял почву... Явилась она, бодрая духом, сильная и подала ему руку помощи... Это хорошо и уместно в романах...». К этому добавим и интертекстуальные отсылки о поведении Иванова к *homo ludens*-ам (в смысле: «разыгрывающим спектакль / играющим в театр») Гамлету и Тартюфу, как и подозрение доктора Львова[1], что в позе героя есть что-то неискреннее.

---

[1] В чеховских произведениях нет ничего естественнее того, что первый и часто единственный, кто узнает правду, – это врач.

Тонкий замысел декодирован – Николай Иванов придумывает, режиссирует и разыгрывает своеобразный театральный спектакль за самонавязанной маской меланхолического и разочарованного Гамлета! Это выясняется в конце (всегда примечательного для чеховской драматургии) третьего действия, когда, как увертюра к последующему разоблачительному четвертому, Иванов делится прозрением: «В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся», – и признает бесстыдную игру с чувствами своей умирающей супруги Сарры.

Иванов ничего не ждет, ни о чем не жалеет, но глубоко в душе боится разоблачения, потому что у любой лжи и фальши – свой логический конец. В особенности, когда представление основывается на нелепой мотивировке: «Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем». Истина, Откровение уничтожит маску.

Картина начинает выясняться, когда актер в человеке Иванове не оказывается на уровне замысла, концепции роли и постепенно его начинают раскрывать и остальные персонажи. Вслед за Львовым, и Саша обвиняет его в умышленной театральности и позерстве:

«*Саша*: Как ты любишь говорить страшные и жалкие слова! Виноват ты? Да? Виноват? Ну, так говори же: в чем?

Иванов: Не знаю, не знаю...

Саша: Это не ответ. Каждый грешник должен знать, в чем он грешен».

Это первый момент, когда поза безутешного страдальца начинает фатально ускользать, и раскрывается несостоятельность его поведенческой модели и фальшивого слова. Иванов – Гамлет-без-причины и «какой-то смешной болван» – факт-самопризнание, но и ясное понимание того, что игра зашла слишком далеко и обернулась против своего автора.

В этом порядке размышлений последнее, четвертое действие, чья кульминация – несостоявшаяся свадьба и самоубийство Иванова, – это прежде всего израсходование до самого конца накопившегося напряжения в результате распутывания узла истины в предыдущем действии. Собственно говоря, смерть оказывается единственным достойным выходом для раскрытого на месте преступления брюзжащего Иванова после того, как его попытка выйти из (этой) роли принята остальными с явным чувством облегчения.

Полное его самопризнание, однако, остается непонятым Сашей, которая упорно отказывается понять цинизм очевидного: «Поиграл (Иванов – *Д.М.*) Гамлета, а ты возвышенную девицу – и будет с нас... Нет, уж я не ною! Издевательство? Да, я издеваюсь. И если бы можно издеваться над самим собою в тысячу раз сильнее и заставить хохотать весь свет, то я бы это сделал». Она до такой степени зачарована его артистическими монологами и исполнениями, что не в состоянии осознать случившееся и делает попытку «вместить» Иванова еще раз в фарсово сыгранный образ Гамлета обвинением, что он сошел с ума. Это обвинение, хотя и высказанное в духе Офелии, скорее всего – ловкая отсылка к первому драматургическому «ненормальному» образу – образу Чацкого из пьесы «Горе от ума». Подобное ироническое замыкание, в котором на место классическому счастливому финалу приходит смертоносная, но справедливая развязка, демонстрирует банальность канона.

Сила авторской иронии – в самоубийственном выборе, предоставленном Иванову, – в эмоциональном решении, принятом в ситуации словесного хаоса и тотального взаимного не(до)понимания. Болезненное осознание того, что он стал досадным, вызывающим отвращение нытиком и вообще не «делает одолжение природе, что живет», является для Иванова чем-то подобным пробуждению ото сна и знаменует разрушение его личной мифомании, построенной на слове фальши.

Это смертоносное пробуждение русского литературного XIX века, неизменные части которого – приданое, дуэли, лишние люди, невинные молодые девушки, свадьбы, любовь и т. д. Чеховская драма отвергает эти клишированные и в большой степени пережитые уже кульминации как возможные литературные и житейские финалы. Иванов кончает жизнь самоубийством – без предупреждения, без объяснений, без причины... Маска убивает предъявителя из-за невозможности, чтобы тот ее уничтожил. Пробуждение Эго, совести создает внутренне конфликтную ситуацию, в которой Иванов убивает актера в себе. Игра стоит свеч – два лица, один образ, занавес опускается... пока.

Действие третье. *Войницкий: Десять лет спустя.*

Текст «Дяди Вани» (удобно) «эскортирован» в читательской рецепции впечатляющим объемом комментарных метатекстов, занимающихся исключительной проблемой: кто более прав – Войницкий или Серебряков? Обычная для Чехова скрытая истина во втором плане слова и присутствие доктора Астрова подсказывают, что, кажется, не это самая важная проблема произведения.

Очевидная аналогия между фамилией одного врача и отчеством другого – Евгений Константинович *Львов* («Иванов») и Михаил *Львович* Астров («Дядя Ваня») – делает возможной (а в известной степени, и необходимой) аллюзию преемственности, отцовство правды. Молодой земский врач Львов разоблачает мнимого страдальца Иванова. Доктор Астров, который старше, раскрывает фальшь в слабом актерском исполнении в разыгрываемом неталантливым, завистливым и мелочным Иваном Войницким пошлом представлении о недооцененном гении, убитом таланте и душевной пустоте. Для какой аудитории оно предназначено, какова стратегия этого псевдо-театра?

Тема форм и выражений внутреннего страдания в творчестве Чехова имеет свое развитие во времени. В «Иванове» его олицетворяет основная фигура, а в «Дяде Ване» у проблемы – множество лиц, и каждое из них по-своему театрально (в негативном смысле) и самоутвердившееся, а не вмененное извне. Именно поэтому как будто одним голосом / в один голос звучат реплики: «В *десять лет* другим человеком стал... Заработался... От утра до ночи все на ногах, покою не знаю... Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь»; «Теперь мне сорок семь лет... Я ночью не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!»; и «Вечно жалуется на свои несчастья хотя, в сущности, сам необыкновенно счастлив... И в то же время какое самомнение! Какие претензии!... А посмотри: шагает, как полубог!». Рефренные слова, которые хотя и однозначны, но относятся к «различным» Астрову, Войницкому и Серебрякову. Наше внимание остановим на дяде.

Войницкий, подобно Иванову, впутывается в любовный треугольник и так же проявляет себя (оказывается) равнодушным и «влюбленным со скуки» – как-то так, между прочим. В нем, однако, это чувство деградирует. Он ухаживает за супругой профессора единственно из зависти, а в действительности ему просто необходим очередной мотив, чтобы чувствовать себя жертвой обстоятельств, – такое любимое и предпочтительное им социальное положение-поза. После того как окружающие перестают обращать внимание на его брюзгливое бормотанье, комментарии и критики, одна поза сменяется другой – несостоявшийся Шопенгауэр трансформируется в отброшенного Дон-Жуана.

Все это еще раз доказывает общие характеристики Иванова и Войницкого, но второй (к сожалению части критиков) не является альтернативой больному профессору Серебрякову, а скорее всего – его вполне возможное альтер-эго, потому что, как отмечает Елена: «Ненавидеть Александра не за что, *он такой же, как и все. Не хуже вас»* (курсив мой – *Д.М.*). Желанные Иваном слава и положение являются «больным местом» и для профессора: «Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил!...»

После сказанного уже вряд ли кто-нибудь удивлен эпизодом, в котором Войницкий обвиняет своего «знаменитого» родственника в предательстве по отношению к... его собственным мечтам: «И я обманут... вижу – глупо обманут!...» и «Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни!». Случайно ли оба они так гротескно принимают себя за другого? И снова – случаен ли факт, что «прокурор» Иван после произнесенной очередной страдальческой тирады начинает защищать профессора-сноба перед доктором Астровым, который подозревает, что тот притворяется больным, чтобы вызывать сочувствие у окружающих.

Маска одного из обманщиков начинает соскальзывать, и второй без всякого колебания поддерживает его как соучастник. Нельзя забывать, что основное занятие Серебрякова состоит в следующем: «Пишет чепуху, брюзжит и ревнует, больше ничего», что по отношению к Войницкому можно «перевести» как: говорит глупости, ворчит и ревнует и больше ничего. Все это происходит на фоне постоянно усиливающегося ощущения у обоих героев-ворчунов, что они недооценены, что на закате их жизни все вокруг них обязаны им чем-то.

Их поведение делает других нервными и ставит их в недоумение; как реакция, порождается мотив сумасшествия, эксплуатированный здесь, как и в тексте «Иванова». Сумасшествие снова превращается в извинение, в позу, роль – подсказанное извне духовное нездоровье. В этот момент прожектор освещает персону доктора Астрова, демонстрирующего непоколебимо свой диагностицизм, тем самым дискредитируя фальшивое сумасшествие категорическим высказыванием: «Ты не сумасшедший, а просто чудак. Шут гороховый».

Невозвратимый распад маски и отказ от того, чтобы Войницкий был признан как Гамлетом, так и Дон-Жуаном (по отношению к Елене), порождает идею конца, идею единственного выхода из за-

колдованного круга – идею смерти. Смерть выводит ритм бытия из колеи обычного, ординарного. Она несет в себе воскресение, новую жизнь, новое начало и, может быть, самое важное: новое Слово. Войницкий, однако, уродливо трансформирует успешное самоубийство Иванова в две неудачные попытки убить Серебрякова. Показав себя недостаточно способным (даже) убить, дядя возвращается к знакомой уже нам позе «Иванов», симулируя намерение убить себя ампулой морфия.

Действие четвертое. *Иванов «против» Войницкого.*

«В такую погоду хорошо повеситься», говорит еще в начале пьесы «Дядя Ваня» Иван Войницкий. Если бы мог – в рамках интеллигентного цинизма прибавили бы мы, – потому что что еще могли бы совершить эти поверившие в себя «герои» и «незадачливые» актеры Иванов и Войницкий? Герои позы и риторики, герои фальшивого слова...

Их «подобие» не позволяет им быть «против». Оба они простонапросто не могут быть соперниками, так как играют в одной команде. Иванов и Войницкий слишком земные, суетные, жадные к общественному признанию и респекту любой ценой. Их духовность зачахла, осталась недоразвитой, сведенной к минимуму; ее сменила их странная внутренняя необходимость не просто оправдать свои претензии и ответить на ожидания окружающих, а превзойти их, блеснуть.

Единственный, кто *contra*, – это сам автор, который не может остаться равнодушным к этим брюзжащим, неинициативным и неталантливым (не от природы, а на житейском пути) мужчинам. Вечно недовольные достигнутым, своим местом и значимостью в мире, фальшивые актеры, ищущие тайных и искусственных способов, чтобы вызывать сочувствие и симпатию, разыгрывающие плохо режиссированный спектакль, чье единственное достоинство – это посредственное исполнение главных мужских ролей.

Они «живут» под знаком отказа от всего, включая и их личное счастье, идентичности и уникальной индивидуальности. Они не желают быть самими собой и умышленно, даже сознательно ставят себя в ситуацию отсутствия выбора, не-выбора. Псевдогерои занимают ворчаще-оплакивающе-сердитую позу, выражающую внутреннее неудовлетворение, используя внешние жесты к окружающим, имеющие целью вызвать сочувствие.

Их вавилонское празднословие заменяет настоящее человеческое сопереживание. Герои задыхаются в самовольном отчуждении, но упре-

кают в этом всех и все. Никто из них даже и не допускает, что он... обыкновенный человек, без неповторимого таланта и сверходаренности, что превращает их в заложников своих собственных планов и фальшивых «личных легенд». Они чувствуют себя ограбленными, обманутыми – им отказано в божественной благодати. Жизнь их пуста – белый лист, который ждет, чтобы слово было написано на нем. Всего лишь в одном простом предложении вполне возможно собрать значимые события из жизни кого-нибудь из «актеров», поглощенных своими моно-маниями и сочиненными (вроде бы) страстными страданиями.

В той ситуации, в которой оказываются по своей вине неповзрослевшие дети и утерянные души Иванов и Войницкий, они осознают, что их игра окончена, да и то только за их счет. Смерть предоставляет им последнюю возможность выйти с честью и достоинством из конфузного фиаско, потому что «Жизнь наша... Человеческая жизнь подобна цветку, пышно произрастающему в поле: пришел козел, съел его и нет цветка...». По-человечески, слишком по-человечески...

* * *

Занавес опускается, а вместо аплодисментов... молчание.

Ольга Сунгурова
(Москва)

Тема абсурда в пьесах Чехова

Исследователи творчества Чехова не раз уже отмечали мотивы абсурда в его драматургии. Также существует не одна работа, в которой Чехов в той или иной сближается с философией экзистенциализма. Например, П.Н.Долженков пишет о том, что «существует достаточно большое количество схождений между творчеством и мировоззрением писателя и экзистенциализмом, которые нуждаются в тщательном исследовании». Абсурд – одна из основных тем экзистенциализма, о которой более всех писал Альбер Камю. Сопоставляя тему абсурда в творчестве Камю и пьесах Чехова, П.Н.Долженков приходит к выводам: чеховский герой (как и абсурдный человек Камю) тоже «стремится бежать от непонятности, бессмысленности, абсурдности жизни в

самоубийство и надежду»[1]. Но разрешение проблемы абсурда у Чехова и Камю не сходно. Если философ увидит выход в бунте, то «Чехов считал, что в непонятной, бессмысленной, причиняющей страдания жизни человек должен исполнять свой долг, несмотря ни на что, вопреки всему»[2]. Анализируя пьесу «Дядя Ваня», исследователь пишет: «…в "Дяде Ване" человеческая жизнь выглядит абсурдной: все лучшее в нас, все наши благородные порывы, силы, молодость тратятся неизвестно на что, проваливаются в какую-то бездонную пропасть, дна которой невозможно разглядеть»[3]. В пьесе абсурд рождается из столкновения героя с миром, живущим по своим собственным законам и не принимающим во внимание человеческие надежды и стремления. И в «Дяде Ване», как отмечает П.Н.Долженков, мы видим бунт, оканчивающийся неудачей, а затем попытку бегства в самоубийство и в надежду (бегство в религию в последнем монологе Сони).

Но в дополнение к сказанному исследователем мы хотим отметить и абсурдность ситуации пьесы в целом: дядя Ваня считает, что погубил свою жизнь, 25 лет прослужив бездарности – профессору Серебрякову, которого он считал гением, и при этом совершенно непонятно, как можно было столько лет ошибаться и принимать «ученую воблу» за гения. В конце концов, Войницкий бежит от жестокости жизни, оставив мысли о самоубийстве, в надежду обрести себя в труде на благо все того же ненавистного Серебрякова. В конце пьесы он говорит своему «злейшему врагу» перед расставанием, что «все будет по-старому» (13, 112). В итоге жизненная ситуация дяди Вани становится еще более абсурдной: открыв, что Серебряков – бездарность, служением которой он погубил свою жизнь, Войницкий, тем не менее, собирается служить ему и дальше. Свою лепту в усиление абсурдности ситуации вносит и Серебряков в своем прощальном напутствии: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» (там же). Как будто до этого дядя Ваня не посвятил свою жизнь служению профессору, а через него — науке, как будто он ничего и не делал вовсе. При этом возникает ироничное ощущение того, что дядя Ваня «внял» призыву своего злейшего врага и начал-таки трудиться.

Сопоставляя взгляды Чехова и Камю, П.Н.Долженков не уделил внимание теме времени. В философской концепции Камю утвержда-

---

[1] *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 1998. С.191.
[2] Там же.
[3] *Долженков П.Н.* Указ. соч. С. 191.

ется враждебность времени человеку в мире абсурда: «Мы живем будущим: "завтра", "позже", "когда у тебя будет положение", "с возрастом ты поймешь". Восхитительна эта непоследовательность – ведь в конце концов наступает смерть. <…> Он (человек) принадлежит времени и с ужасом осознает, что время – его злейший враг. Он мечтал о завтрашнем дне, а теперь знает, что от него следовало бы отречься. Этот бунт плоти и есть абсурд»[1].

Этот мотив присутствует, например, в «Чайке»: Полина Андреевна говорит Дорну, что «время наше уходит, мы уже не молоды…» (13, 26). В более поздних пьесах этот мотив получает продолжение. Например, Ирине в «Трех сестрах» кажется, что, чем больше времени проходит, тем дальше она уходит «от настоящей прекрасной жизни», уходит «все дальше и дальше в какую-то пропасть» (13, 166). Выходом из этой ситуации ей представляется самоубийство: «Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю…» (там же). Для многих героев этой пьесы характерно состояние неудовлетворенности настоящим и устремленности в будущее, но их мечтам о будущем автор придает оттенок иллюзорности. Для Андрея, например, «настоящее противно», но зато, когда он думает о будущем – «то как хорошо!.. Я вижу свободу, вдали забрезжит свет…» (13, 182). Мотив враждебности времени человеку присутствует и в «Вишневом саде»; потерявшейся во времени ощущает себя Шарлотта: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая… Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю… Ничего не знаю» (13, 215). В настоящем она чувствует себя одиноко: «Все одна, одна, никого у меня нет и… и кто я, зачем я, неизвестно…» (13, 216). Ее потерянность во времени напоминает состояние героев Беккета из пьесы «В ожидании Годо»: для них время тоже есть нечто вроде огромного пространства, которое нечем заполнить. Шарлотта же пытается заполнить его демонстрацией своих фокусов с картами и манипуляциями с пледом.

Остальные герои «Вишневого сада» «привязаны» к определенному времени.

Ощущение утраты лучших лет характерно и для Раневской: вернувшись в имение из Парижа, она вспоминает свою молодость, но

---

[1] *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. М., 1990. С. 36.

при этом ее воспоминания — и память о грехах, камнем лежащих на ее совести. Время враждебно для нее не только потому, что быстротечно, но еще и потому, что не дает забвения прошлых ошибок.

Прошлое дорого Фирсу, он продолжает жить в том времени, когда «на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы» (13, 235). Он постоянно идеализирует прошлое, иногда даже в несколько абсурдном ключе. Беспощадное время унесло не только лучшие годы старого слуги, но, что выглядит иронично, и волшебный секрет, благодаря которому «сушеная вишня была мягкая, сочная, сладкая, душистая...» (13, 206). Есть в прошлом Фирса и воспоминание о «страшном несчастье», перед которым «и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» (13, 224), – воспоминание об освобождении крестьян, которое абсурдным образом предстает как «несчастье».

В целом тему времени в «Вишневом саде» наиболее полно исследовал В.Б.Катаев в своей книге «Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова».

В «Вишневом саде» тема власти времени над человеком тесно переплетается с темой воспоминаний, с темой общей памяти. В пьесах «театра абсурда» дело обстоит совершенно иначе. У героев «Лысой певицы» Ионеско, например, нет общих воспоминаний, которые объединили бы их и сблизили, нет общей памяти. В эпизоде, когда супруги Мартин постепенно узнают друг друга, выясняется, что они ехали в Лондон в одном и том же вагоне, поезде и купе, сидели друг напротив друга, поселились в Лондоне в одном доме и одной квартире, спят в одной кровати и у них есть общий ребенок. У героев пьесы «В ожидании Годо» Беккета также практически нет общих воспоминаний, у них это скорее обрывки когда-то в прошлом пережитого и виденного. Они не помнят, где были вчера, точно ли на этом месте они должны ждать Годо, не следят за ходом времени, сменой сезонов. Бесконечные дни смывают, как волны прибоя, воспоминания и ощущение причастности ходу истории. Они теряют вместе со своими воспоминаниями частичку себя, перестают осознавать себя полноценными членами общества, живут, питаемые иллюзорной надеждой на хоть какие-нибудь изменения к лучшему.

Персонажи Чехова не доходят до такой степени беспамятства, но в «Трех сестрах» тема общей памяти дополняется важным мотивом забывания. Например, в третьем действии Ирина восклицает: «Я все забыла, забыла... У меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день

забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется...» (13, 166). Можно вспомнить и слова Чебутыкина о том, что он «кое-что знал лет двадцать пять назад» (13, 160), а теперь ничего не помнит, и из-за этого умерла женщина, которую он лечил. В этом действии мотив забывания поддерживается и сообщением Федотика о том, что записная книжка ("память"), которую он хотел подарить Ирине, сгорела во время пожара. А в финале пьесы Федотик говорит о том, что, если им и доведется когда-нибудь встретиться с Ириной «лет через десять – пятнадцать», то, скорее всего, они едва узнают друг друга и холодно поздороваются. Но тут же сделает еще одну фотографию на память и все-таки подарит Ирине, опять же на память, записную книжку.

Пьесы «театра абсурда» отразили кризисное мироощущение человека, осознавшего, что все привычные моральные, религиозные и социальные структуры рушатся. Отсюда и одиночество, разобщенность героев драм абсурда. Это же ощущение характерно и для пьес Чехова. Наиболее яркий пример мы видим в «Чайке», в которой даже самые близкие люди предстают здесь чужими друг другу. Аркадина не может снисходительно отнестись к любительской постановке пьесы сына, а когда тот осуществляет свою мечту и становится писателем, выясняется, что она ни одного его произведения даже не прочитала! О теме отчуждения в «Вишневом саде», в котором персонажи заняты своими переживаниями, не слышат и не хотят услышать друг друга, не раз уже писали исследователи пьесы.

Американская писательница Д.К.Оутс в своей книге «На грани невозможного: трагические формы в литературе» пишет о влиянии Чехова на европейский «театр абсурда». Исследовательница отмечает стремление автора выразить абсурдность бытия и говорит о том, что «в произведениях Чехова мы вновь и вновь встречаемся с умными людьми, потерявшими способность к самовыражению. И с этой способностью к самовыражению они потеряли способность жить»[1].

К числу таких героев мы можем отнести прежде всего Сорина – «человека, который хотел». Вся его жизнь была лишь попыткой жить, он никогда не жил так, как хотел, и даже на склоне дней его продолжают донимать «всяким вздором». Он не хозяин в собственной усадьбе: по его просьбе не отвязывают надоевшую воем собаку, никогда не дают ему лошадей, мало того, всю его пенсию забирает

---

[1] *Сохряков Ю.И.* Чехов и «театр абсурда» в истолковании Д.К.Оутс // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1981. С. 82.

управляющий на нужды именья, и деньги его пропадают даром. Словно подтверждая, что такую жизнь не стоит продолжать, доктор Дорн на все просьбы Сорина лечить его отвечает с оттенком абсурда: «Ну, принимайте валериановые капли» (13, 23). Нелепо потратил свою жизнь и дядя Ваня, а ведь, по его словам, если бы он жил нормально, из него «мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский» (13, 102), его самореализация не состоялась. Сам он считает, что все время «отуманивал себе глаза», и объясняет это так: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» (13, 82).

Подобный «уход» от жизни в мир иллюзий (а дядя Ваня искренне полагает, что все это время он предпочитал не видеть истинное положение вещей) Д.К.Оутс выделяет как один из приемов «театра абсурда». Она пишет о том, что для Чехова, как для Ионеско и Беккета, «человеческое бытие кажется иллюзорным, обманчивая видимость предпочитается реальности. Человек охотно обманывает себя пустыми разговорами и воображаемым представлением о жизни... Однако обманчивые представления в конечном счете оказываются не лучше действительности, и этот самообман не приносит человеку добра»[1]. Сознательный самообман Войницкого можно сопоставлять с аналогичными явлениями в «театре абсурда».

Абсурдна и основная ситуация в «Трех сестрах». Все мечты о счастье связаны для сестер Прозоровых с поездкой в Москву. Это город их воспоминаний и надежд, только там возможна настоящая жизнь. Но в Москву они так и не уезжают, хотя никаких видимых препятствий для этого нет.

Мотив ожидания перемен к лучшему, связанный со стремлением «в Москву», позволяет исследователям проводить параллели между «Тремя сестрами» Чехова и пьесой Беккета «В ожидании Годо». В частности, Рольф-Дитер Клуге сопоставляет некоторые общие приемы обоих драматургов. Он пишет о том, что в пьесе Беккета, как и в драме Чехова, «тема ожидания играет решающую роль», и оба автора «сосредотачивают свое внимание на сущности и исключительности человеческой жизни как таковой»[2]. Персонажи трагикомедии Беккета ждут некоего Годо, от которого зависит их будущее. Они живут в этом состоянии, при этом они настолько слабовольны и не-

---

[1] *Сохряков Ю.И.* Указ. соч. С. 86.

[2] *Клуге Р.-Д.* О смысле ожидания (драматургия Чехова и «В ожидании Годо» Беккета) // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 141.

решительны, что даже их попытки самоубийства остаются лишь пустым намерением. Сравнивая героев Чехова и Беккета, мы должны отметить, что между ними есть существенная разница: персонажи «Трех сестер» наделены стремлением придать жизни хоть какой-то смысл, в отличие от Владимира, Эстрагона и Поццо из пьесы «В ожидании Годо». Другой вопрос, приносят ли эти попытки обрести счастье в труде, в любви (пусть даже незаконной) какое-либо удовлетворение. Но они хотя бы есть, пусть в том же ненавистном городе, среди грубых обывателей, населяющих его. Что же касается героев Беккета, то они предстают совершенно оторванными от социально-исторического контекста, одинокими перед ликом Времени. Для них есть только возможность ожидания: либо спасения с приходом Годо, либо смерти впереди. При этом они так же, как и сестры Прозоровы, прикованы к одному месту, которое жаждут покинуть.

Мотив ожидания присутствует и в «Стульях» Ионеско: невидимые гости собираются в доме старичков, чтобы услышать о некой Вести, которая принесет свет человечеству. Рассказать о ней должен Оратор, которого ждет престарелая чета хозяев. Старик, который считает себя автором некой спасительной новой системы, уверен, что оратор за него все объяснит «присутствующим». В итоге же оказывается, что говорить было не о чем: оратор издает только бессвязный набор звуков и, не видя реакции на свое «выступление», покидает сцену. Отличие от «В ожидании Годо» заключается лишь в том, что в пьесе Ионеско ожидаемая персона все-таки появляется, хотя ее появление и не приносит никаких изменений в состояние героев.

Теперь мы обратим внимание на некоторые, не отмечавшиеся ранее, черты абсурда в «Вишневом саде». Начнем с образа Лопахина. Автор вкладывает в уста этого героя несколько абсурдных реплик. Например, после изложения проекта спасения имения (землю необходимо сдать под дачи, предварительно вырубив вишневый сад), он произносит пламенный монолог о дачнике, который «на своей десятине займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» (13, 206). Он говорит о вишневом саде, которого просто уже не будет! Или же после возвращения с торгов он говорит о том, что «купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете» (13, 240), и при этом тут же оговаривается, утверждая, что это лишь «покрытый мраком неизвестности» плод воображения присутствующих.

Абсурдно и то, что Лопахин оставляет смотреть в имении за *порядком* Епиходова, «двадцать два несчастья», с которым вечно что-то случается.

И тут же с ним происходит очередная неприятность:

«Епиходов (*говорит сиплым голосом*). Будьте покойны, Ермолай Алексеич!

Лопахин. Что это у тебя голос такой?

Епиходов. Сейчас воду пил, что-то проглотил» (13, 252).

Отмеченный нами мотив абсурда, связанный с Лопахиным, нельзя не учитывать при анализе этого персонажа.

Для Лопахина характерно и ощущение бессмысленности каждодневной суеты: «Когда я работаю подолгу, без устали, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую» (13, 246). Возможно, здесь мы имеем дело с очередной попыткой героя уйти от ощущения необъяснимости и враждебности бытия в надежду обрести себя в каждодневном труде (можно сравнить с положением Войницкого – то же бегство «в труд» в финале «Дядя Вани»). Но ощущение неудовлетворенности от своей деятельности иногда все же прорывается наружу.

Еще один персонаж, с которым связаны черты абсурда в пьесе, – Гаев. Мы имеем в виду, прежде всего, его монолог перед старым шкафом. Гаев, как наследник дворянской культуры XIX века, говорит об идее высокого общественного служения, но почему-то слова его обращены к предмету неодушевленному. Оказывается, что «существование шкафа было направлено к идеалам добра и справедливости, его молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет…». Эта ситуация напоминает сцены из пьесы Ионеско «Стулья», когда несчастный Старик перед невидимыми гостями (среди которых оказывается даже сам император) пытается говорить о своей высокой Миссии, о некой вести, которая спасет человечество. Но в отличие от Гаева Старик Ионеско искренне верит в необходимость передачи своих «знаний» гостям-невидимкам. Герой же Чехова осознает абсурдность своего выступления и смиренно принимает призыв к молчанию.

В заключение отметим, что многие темы, освещаемые в драмах антитеатра XX века, уже затрагивались в пьесах Чехова. Попытки обретения смысла жизни в условиях абсурдности бытия очень характерны для чеховских героев, и все они решают эту проблему по-разному. Страшнее всего для них осознание беспомощности челове-

ка во враждебном ему мире, где даже время работает против него. Герои Чехова пытаются бежать от этого понимания в надежду, самоубийство, редко когда избирают выход, предложенный Камю, – бунт. Но при этом, конечно же, нельзя назвать пьесы Чехова абсурдными, так как сам автор «воспринимал абсурд лишь как одно из явлений жизни»[1].

Анна Панамарева
(Томск)

Субъектная организация действия в драме Чехова «Три сестры»

Субъект является центром произведения, обеспечивающим целостность текста, и фактором, вписывающим это произведение в гуманитарное пространство. Субъект – особая категория художественного мира, отличная от понятия «персонаж» или «образ автора», но соотносимая с ними как «художественный концепт я-в-мире», определяющий онтологию каждого произведения[2].

Определяя специфику чеховской драматургии, исследователи (а также писатели, критики, композиторы) не раз указывали на ее сходство с музыкой. Поэтому для рассмотрения природы действия в чеховской драме целесообразно, на наш взгляд, воспользоваться термином, взятым из музыки: фактура. Фактура (в переводе с латинского «обработка») – «строение музыкальной ткани: соотношение в ней отдельных голосов, а также штрихов <…> громкостей, тембровых, акцентных и длительностных порядков»[3].

Существенную часть фактуры составляет ритм, который «входит в фактуру <…>, но вместе с тем обладает самостоятельным значением» (там же). Драме «Три сестры» свойственна особая ритмическая организация, создаваемая паузами и повторяемыми репликами героев, а также таким необычным приемом, как озвучивание персонажами мелких рит-

---

[1] *Субботина К.А.* Чехов и английский театр абсурда // Русская литература и мировой литературный процесс. Л., 1973. С. 101.
[2] *Тюпа В.* Аналитика художественного. М., 2001. С. 77.
[3] *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры. Долгопрудный, 1994. С. 83. Далее страницы указаны в тексте в скобках с пометой Чередниченко.

мических долей взамен слов («Тра-та-та» Маши и Вершинина). Большую степень реализации ритм получает в третьем и четвертом действиях; при этом его характер различен. Так, монологи персонажей в третьем действии и оно само в целом разбиваются паузами; Маша и Вершинин организуют свой микродиалог, озвучивая мелкие ритмические доли. Ритм как будто втягивает в себя речи персонажей и все действие. Поскольку ритм является воплощением временных долей, то можно сказать, что такой ритмической организацией явлена сама материя времени.

Четвертое действие тоже насыщено паузами. Но монологов здесь нет, и паузы разбивают реплики героев, выстраивая в единую ритмическую организацию два или три голоса. Например, беседу Ирины, Кулыгина и Чебутыкина разбивают три паузы; прощание Ирины и Тузенбаха разбивают три паузы, в определенную ритмическую конструкцию выстраивается диалог Вершинина и Ольги.

Можно констатировать, что если в третьем действии монологическую речь ритм разбивает, то в четвертом реплики нескольких персонажей он сводит в новую *единую* конструкцию, аналогичную по структуре ритмически организованному монологу. Таким образом, ритм, являющийся пульсацией времени, подчиняет себе речи персонажей: монолог переорганизуется на новых началах, обусловленных ритмом (а не темой, ее логическим развитием или психологическим состоянием субъекта – традиционные атрибуты монологической речи). И наоборот, отдельные реплики этот ритм собирает в целостное образование. Высшим проявлением такой организации является заключительная речь сестер. Ее составляют три реплики трех человек, но по характеру, по содержанию и даже по структуре они повторяются, объединяясь в одно ритмичное целое, становясь, по сути, *монологом* трех сестер. Такая ритмическая организация, включающая в себя поэтику пауз, создает своего рода «*целостность раздробленностей*» в отношениях субъекта и времени. Заглавный субъект этой драмы тоже отражает разноликое и целостное единство: три сестры.

С одной стороны, это три персонажа, а с другой, они одинаково являются центральными, пронизаны общим настроением, общим желанием и памятью. Как отметил И.Анненский, «три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душою, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и в одно и то же верят»[1]. Даже в со-

---

[1] *Анненский И.* Драма настроения. Три сестры // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 85.

циальной сфере их судьбы очень похожи: Ольга – учительница женской гимназии, Маша – жена учителя, Ирина – уезжает, чтобы учить. В личной жизни, в любви они тоже очень близки друг другу: Ольга не замужем, но мечтала о любви и желает брака, Маша – в браке без любви, роман с Вершининым оканчивается расставанием, Ирина мечтает о любви, такой, какую испытывает Маша к Вершинину, желает ее, но собирается замуж за нелюбимого и в конце остается одна.

Но главное – общее для них острое ощущение времени, внутренняя подвижность, направленность одновременно в будущее и прошлое. Если другие персонажи больше рефлексируют и рассуждают о времени, то сестры *чувствуют* его поток. Они представляют собой единство не только родственное, но и духовное. Сходство сестер выражено и на вербальном уровне, часто их реплики повторяют друг друга:

«*Ольга.* Сегодня (здесь и далее подчеркнуто автором статьи. – *ред.*) утром я проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно. <...>

Ирина. Хорошая погода сегодня. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама (13, 120).

Маша. Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен.

Ольга. Ты сейчас так грубо обошлась с няней...<...> Подобное отношение угнетает меня, я заболеваю... я просто падаю духом! <...> всякая, даже малейшая грубость, неделикатно сказанное слово волнует меня... (13, 142, 159).

Эти два примера демонстрируют не только общность настроения, смысла, но и общность на лексическом и синтаксическом уровнях.

Природу такой целостности можно сравнить с музыкальным явлением, принадлежащим сфере гармонии, которая является своеобразной основой построения музыкального произведения, – аккордом. Музыковед Т.Чередниченко отмечает: «Логический принцип аккорда состоит в дифференциации вертикали, воспринимаемой как целостность (дифференциация и служит условием цельности). В аккорде выделяются основной тон и подчиненные ему <...> аккордовые звуки. Последние как бы развертывают основной тон вверх» (*Чередниченко* 70).

Целостность аккорда можно спроецировать на то единство, которое представляют собой сестры. Однако, если в аккорде есть основной звук, который всегда слышится как нижний, то среди сестер

такую доминирующую героиню выделить трудно, так как для них и характерна организация целостности без выделения главного героя. Функцию основного «тона» выполняет отец Прозоровых, который, хотя и не присутствует в действии, имеет ключевое значение. «Основной тон аккорда всегда слышен как нижний, даже если интервалы аккорда обращены и тот звук, от которого строится исходная форма, находится в середине или наверху. В этом случае слух подводит под звучание еще один – нижний этаж вертикали, выводя туда тон-корень» (*Чередниченко* 71). Значение этого основного тона проецируется на образ отца, который является доминантной фигурой в мироощущении сестер, в их существовании во времени.

Отец, оказавший формирующее влияние на интеллектуальное, культурное становление сестер, продолжает доминировать в их сознании, и вместе с ним образы матери и Москвы. Таким образом, сестры постоянно испытывают притяжение прошлого. Вместе с тем для них характерна устремленность, нацеленность в будущее. Соединяя эти два вектора темпорального восприятия, они пытаются преодолеть бессмысленную «горизонталь» времени.

Бытийный аспект осмысления времени образует здесь главный сюжет драмы, связанный прежде всего с сестрами.

Особую роль в строении сюжета играет образ Наташи: она обозначает внешний конфликт драмы.

Наташа примыкает к сестрам, входя с ними в ряд женских образов драмы и фабульно в родственные отношения, становясь женой их брата. Ее роль аналогична неаккордовым звукам. «Кроме аккордовых, в вертикаль могут входить и неаккордовые звуки, диссонирующие к основному тону или аккордовым звукам. Они принадлежат мелодическому движению, определенная фаза которого приходится на время звучания данного аккорда. Неаккордовые звуки осознаются как примыкающие к тому или иному аккордовому, как диссонансы, подчеркивающие консонанс» (*Чередниченко* 71). Наташа относится к сестрам как диссонирующий звук, подчеркивая их единство. «Основной тон разворачивается в аккордовую вертикаль, а она проецируется в мелодическую горизонталь» (*Чередниченко* 71). Наташа входит в горизонталь экстенсивного, количественного течения времени, воплощает его и образует внешний (межперсонажный) конфликт в драме, который существует в синхронической горизонтали и развивается в отношениях между персонажами.

В пространственной горизонтали Наташа наиболее активна: переезжает в дом Прозоровых, в третьем действии со свечой проходит через сцену, предлагает Ирине перебраться к Ольге, а Ольге потом вниз; и в финале Ольга и Анфиса оказываются в казенной квартире в гимназии, вытесненные Наташей. Кроме того, она собирается срубить деревья (образ, связанный с вертикалью) и посадить цветочки (образ, связанный (распространяющийся) с горизонталью).

Наташе нужно расширение в пространстве, так как она вся, полностью, проявляется в «горизонтали», воплощая и «горизонталь» экстенсивного, текущего, количественного времени, бессмысленного и разрушительного для человека.

«...если аккордовые звуки зависят от основного тона (сливаясь с ним), то неаккордовые звуки – от аккордовых (будучи подчиненным им фоном)» (*Чередниченко* 71). В драматургии Чехова трудно разделить персонажей на фоновых и главных. Однако очевидно, что, несмотря на активность Наташи, в центре драмы стоят сестры, их переживания, их судьба, они организуют главное внутреннее действие пьесы. Наташа же создает своеобразный фон, оттеняя специфику сестер.

Говоря о музыкальной структуре пьесы, необходимо рассмотреть и роль звучащей музыки. В звучащей музыке наиболее полно реализуются только Наташа и Андрей, в образе которого видна разрушительная сила времени (располнел, забывает лекции...). В четвертом действии звучит «Молитва девы» – мелодия, которую играет Наташа. Мелодическое движение воплощается в «горизонтали» текущего времени, озвучивая его. Андрей постоянно играет на скрипке, таким образом тоже через мелодическое движение озвучивая «горизонталь» времени.

Другие персонажи (сестры, Тузенбах, Вершинин) в звучащей музыке почти не реализуются (игра Маши в драме не звучит, и играет она «роскошно», *почти,* но все же не талантливо; Тузенбах наигрывает на рояле перед приходом ряженых как тапер). Их музыкальность проявлена не буквально, и можно предположить, что она проявляется через время – онтологию музыки.

Эти персонажи пытаются выстроить «вертикаль» осмысления времени, преодолевающую его деструктивное, бессмысленное течение. Но эта «вертикаль» восходит не к чему-то общепринятому, уже имеющемуся, а к вопросу: «Если бы знать, если бы знать!» (13, 188), и определяется каждым самостоятельно. Неслучайно их интонация по преимуществу вопросительная, персонажи как будто вглядываются в

будущее. Выстраиванием этой вертикали обусловлена их внутренняя неустойчивость и подвижность. Возможно, непроявленность этих героев в звучащей музыке парадоксально оттеняет их музыкальность в философском, бытийном значении. Это отражает общее соотношение внутреннего и внешнего действия в драме «Три сестры».

Три сестры вступают в гармоническое взаимодействие, и в драме образуется многоголосный субъект, в центре которого находятся сестры. Эта «аккордовая природа» субъекта драмы отражает во многом специфику действия этой драмы. Персонажи образуют некое единство, обусловленное социальными, историческими факторами, но главное – общей внутренней настроенностью и подвижностью. Более всех близки к основной тональности, которую задают сестры, Тузенбах и Вершинин. Их близость обусловлена остротой восприятия времени: воспоминания Вершинина о Москве сюжетно перекликаются с воспоминаниями сестер; и Вершинин, и Тузенбах в своих монологах экспрессивно обращаются к будущему.

Менее близок к сестрам, которые образуют своеобразное центральное ядро, Чебутыкин. Он не настолько раскрыт и активен во внутреннем, главном действии. Тем не менее, он включается в общую ткань единства. Чебутыкин любил мать Ирины, он нежно относится ко всем сестрам и тоже чувствует и рефлексирует время. Однако для него это уже все в прошлом. Он не пытается преодолеть поток времени выстраиванием вектора «вертикали», а наблюдает его, оглядывается назад, оказавшись вынесенным в сторону самим же этим течением. Неслучайно он сравнивает себя с отставшей птицей: «Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь» (13, 175).

То, что для сестер еще живо, для Чебутыкина уже итог, и стилистическое, синтаксическое совпадение их реплик только подчеркивает диаметральную противоположность смысла:

Ольга. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от Бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше.<...>

Чебутыкин. Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете... (13, 120, 125).

Если Ольга говорит о желании изменения, то Чебутыкин – о том, что еще удерживает его от изменения нежеланного.

Чебутыкин входит в коллективный субъект драмы, оттеняя сестер, но по-другому, чем Наташа.

Также оттеняет сестер и персонажей, образующих внутреннее действие, Соленый. Он и Наташа являются здесь как бы персонажами из традиционной драмы, антагонистами, им принадлежит развитие внешнего действия, которое здесь оказывается не главным и уходит на второй план. К ним можно присоединить и Кулыгина, не являющегося антагонистом, но исполняющего роль обманутого мужа в традиционном любовном треугольнике, конфликт которого здесь уходит на периферию и не получает развития.

Но с помощью лексических перекличек, единства образных и фабульных мотивов (Соленый любит Ирину) преодолевается их индивидуализация и образуется целостное единство, которое и организует субъект этой драмы – совокупность, общность качеств, аспектов мировоззрения, актуальных для данного периода творчества Чехова. Субъект составляют все герои, однако его черты, наиболее актуальные в развитии внутреннего действия, воплощают сестры, Тузенбах и Вершинин. Остальные персонажи, которые организуют внешнее действие, уходящее на второй план, оттеняют их важность, значимость. Субъект получается сборный и разноликий: персонажи консонирующие и персонажи, подчеркивающие этот консонанс диссонансом.

Таким образом, персонажи на уровне всей пьесы создают определенную целостность. Как отмечает Р.Е.Лапушин, «в пьесе можно найти немало примеров, когда единый лирический поток разрезается именами героев так, что если напечатать их реплики сплошным текстом, то невозможно определить, где заканчивается одна и начинается другая»[1]. Эта целостность скрепляется и симметрией художественного времени: 12 часов в первом действии и 12 часов в финале; и, можно сказать, звуковой симметрией: в четвертом действии звучит дуэльный выстрел, затем марш уходящих военных; в первом действии Ольга вспоминает: «Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли» (13, 119).

Внутреннее, основное действие, которое организуют сестры и близкие к ним персонажи (Тузенбах, Вершинин), или лучше – его фактуру, можно сравнить с гетерофонной музыкой. В Музыкальной

---

[1] *Лапушин Р.Е.* «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 27.

энциклопедии это понятие определяется как такой «вид многоголосия», где «в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева»[1]. Основной принцип гетерофониии – «одновременное сочетание различных вариантов одной мелодии»[2] (Там же). Т.Чередниченко называет гетерофонию «разветвившимся» одноголосием. «Ее художественный смысл состоит в том, что одно и то же предстает в чуть различающихся "пониманиях" одновременно. Гетерофония – это образ разнообразия в рамках унифицированности» (*Чередниченко* 85). Суть гетерофонии состоит в «сопровождении основной мелодии равноправными с нею вариантами (подголосками)» (*Чередниченко* 85).

Роль трех сестер аналогична функции основного голоса в гетерофонной музыке: они задают тональность и общее движение пьесы, являются теми персонажами, которые не только рефлексируют время, но и непосредственно чувствуют и проживают его. Вершинин и Тузенбах как бы присоединяются к ним в разной степени близости и образуют то, что Р.Е.Лапушин называет «диахронным диалогом»: «...Герои участвуют не только в синхронном, но и в диахронном диалоге. "Придет время, когда все изменится по-вашему..." – пророчествует Вершинин в сцене пожара. Ольги в это время нет на сцене. Но в последнем действии – именно в диалоге с Вершининым – Ольга как бы возвращается к давно отзвучавшей реплике и отвечает на слова, которых не могла слышать: "Все делается не по-нашему"». Исследователь приводит другие примеры и делает заключение: «В диалог вовлекаются не подозревающие друг о друге голоса, разведенные во времени реплики и звуковые сегменты»[3].

Такое строение аналогично гетерофонной фактуре. В самой организации драмы сестры скрепляют остальных персонажей вокруг себя: и сюжетно, и в рефлексии, ощущении времени, и на поэтическом уровне, в который входят сквозные образы (птицы) и ритм (паузы, реплики персонажей).

Наташа, Соленый, Чебутыкин, Кулыгин – персонажи внешнего действия – не входят в гетерофоническое единство.

Эти наблюдения позволяют, с одной стороны, обозначить специфическую природу субъекта драмы «Три сестры» (объединение

---

[1] Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. С. 974.
[2] Там же.
[3] *Лапушин Р.Е.* Указ. соч. С. 29.

героев, аналогичное аккорду), а с другой стороны, выделить внутри этой общности «консонантных» и «диссонантных» персонажей. Наиболее актуальным качеством этого субъекта оказывается осмысляющая активность, которая вписывается в гармонию мира, явленную здесь ритмом. Такая субъектная организация влияет на строение всего действия произведения (гетерефоническое единство определенных персонажей), что оттеняет расхождение Чехова с традиционной драмой и отражает его новую мировоззренческую концепцию, предполагающую органическую включенность человека в мир.

Наталья Глущенко
(Тверь)

Особенности организации диалога в «Лебединой песне (Калхасе)» А.П.Чехова

Исследователи не раз говорили о монологизированном характере диалога в пьесе Чехова[1]. Еще М.М.Бахтин писал, что диалог в драме монологичен, а монологическое по форме высказывание может быть по существу диалогичным. Мысль о диалогичности монолога находит свое подтверждение в драматическом этюде Чехова «Лебединая песня (Калхас)», переделанном из рассказа в 1887 году, как писал драматург, «за 1 час и 5 минут».

Как справедливо отмечено, «специфика монолога состоит в том, что он, представляя собой целостную систему, одновременно является важным элементом драматического произведения. Соответственно, монологи персонажей, с одной стороны, характеризуются законченностью содержания, а с другой стороны, это содержание не завершено <…>. Смысловая завершенность драматических монологов <…> способствует тому, что монологические высказывания ха-

[1] *Гущанская Е.М.* Поэтика драматургии Чехова девятисотых годов (Характер конфликта, построение действия, система героев). Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Л., 1980; *Иезуитова Л.А.* Комедия А.П.Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

рактеризуются относительной автономностью содержания»[1]. С этим нельзя не согласиться, но следует учитывать, что речь идет о монологе как составляющей, развернутой реплике, включенной в диалогическую структуру драматического текста.

Говоря о монологе, мы, безусловно, можем отметить его самостоятельность, в отличие от реплик диалога, длительность, наличие заданности, предварительное обдумывание и т.д.[2] Однако мы должны учитывать то обстоятельство, что все эти «условия» соблюдаются лишь теоретически, прежде всего потому, что слово в силу диалогичности своей природы всегда рассчитано на ответ.

Драматический монолог в более узком понимании определяется как речь персонажа, преимущественно раскрывающая основную тему. В этом случае мы совершенно согласны с пониманием монолога С.Д.Балухатым: «драматический монолог, охватывая ряд фразовых тем, слагает единство речи по основной своей теме и по основной своей экспрессии с подчиненным к этому единству отношением отдельных фразовых тем. Это монологическое единство речи одного лица обычно является углубленной и драматизованной (обычно – с обнажением эмоций) автохарактеристикой[3].

Так, одноактная пьеса Чехова «Лебединая песня (Калхас)» составлена в основном из реплик одного героя, что, на первый взгляд, как бы подчеркивает монологический характер текста. Светловидов выходит на сцену, и мы понимаем, что реплики его, в сущности, уже рассчитаны на реципиента (ср.: в рассказе Светловидов оказывается в уборной (очевидна «ненужность» реципиента, реплики героя – своего рода апарте), где и произносит первую реплику: «Матушки мои, я в уборной!» – 5, 389). И та «черная яма», которую Светловидов впервые за 45 лет видит ночью, и есть адресат, к которому он как бы обращается, жалуясь на свою судьбу актера и жизнь вообще, но не только помощи, но и ответного слова герой не услышит.

Реплики Светловидова ответа «не требуют», хотя, в общем-то, непосредственно направлены в зал: «Сожрала, поглотила меня эта

---

[1] *Крылова Л.В.* К вопросу завершенности монологических высказываний драмы // Текст: Узоры ковра. Вып. 4. Ч. 1. Общие проблемы исследования текста. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 63, 66.

[2] См.: *Бырдина Г.В.* Динамическая структура русской диалогической речи. Тверь, 1992.

[3] *Балухатый С.Д.* Проблемы драматургического анализа // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 25.

черная яма!..» (11, 212). Однако при постановке, когда «яма» заполнена зрителем, «диалог» можно считать вполне состоявшимся, о чем пишет А.Д.Степанов: «В пьесе "Лебединая песня (Калхас)", переработанной из рассказа, коммуникативная структура еще больше осложняется. Во-первых, та же «черная яма» в данном случае как бы заполнена зрителями чеховской пьесы – и именно они оказываются адресатами жалоб Светловидова. А во-вторых, в пьесе, в отличие от рассказа, доминируют и борются уже два речевых жанра – жалоба и театральный трагический монолог»[1]. Все это вполне очевидно, но проблема здесь в том, что перед нами – не монолог, понимаемый как речь одного персонажа, не рассчитанная на ответ (пока мы не имеем в виду реплики из несыгранных ролей).

Уже в списке действующих лиц заявлен еще и Никита Иваныч, суфлер. Он и оказывается вторым «участником» диалога. Более того, суфлер в качестве «собеседника» выбран не случайно. По сути, он оказывается «универсальным» участником диалога: он одновременно занимает две позиции – это «слушатель» и «подсказчик» (знающий говорящий), лишенный собственного слова. Но именно это и важно для Светловидова: до того, как они начнут читать реплики из трагедий (а propos: немаловажно, что при своем амплуа комика Светловидов читает трагические роли), ему не нужен говорящий: он не реагирует на реплики Никиты Иваныча.

Светловидов. <…> Восторги молодости, вера, пыл любовь женщин! Женщины, Никитушка!

Никита Иваныч. Вам, Василь Васильич, спать пора-с.

Светловидов. Когда был молодым актером, когда только что начинал в самый пыл входить, помню – полюбила одна меня за мою игру… (11, 211).

Перед нами такая разновидность диалога, в котором наблюдаются так называемые перебои темы разговора, когда она, тема, частично смещается другими, но остается единой в течение всего высказывания. Светловидову и не нужен говорящий собеседник, ему нужно пожаловаться, высказать все, что у него наболело за 45 лет, а потому ответ и не нужен. Не исключено, что реплики трагедий читаются Светловидовым лишь с той целью, чтобы хоть как-то себя «утешить», самореализоваться, поскольку выхода нет и уже никто не в силах помочь: он начинает жаловаться на ситуацию, в которую

---

[1] *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 262.

попадает, на Егорку и Петрушку, которые его не разбудили, и доходит до того, что виновным оказывается не только театр и публика – виновна сама жизнь: «…когда проснулся, поглядел назад, а за мною 68 лет. Только сейчас увидел старость! Спета песня!» (11, 212). «Забавное происшествие» оборачивается трагическим осознанием напрасно прожитой жизни, отданной в жертву «черной яме»[1].

Иначе говоря, монологическое слово рассчитано здесь на ответ, что позволяет нам говорить о диалогичности монолога. Диалогизация происходит не только за счет потенциального участника диалога – суфлера. В начале пьесы в формально представленном монологе содержатся высказывания Светловидова о себе как о другом, иногда он обращается к себе как к другому, о чем свидетельствует употребление глаголов в 3 лице по отношению к себе.

Светловидов. <…> Напился, старый дуралей и сам не знает, с какой радости… (11, 207).

Светловидов представляется себе другим человеком; глядя на себя со стороны, он обращается как бы сам к себе. В этой логике ситуация «Я» как чужой позволяет говорить о диалогизации формально выстроенного монолога. Здесь реплики Светловидова «нужны» лишь для того, чтобы выразить свою мысль, это, по сути, своего рода экспозиция. Реплики героя, его мысли важнее, чем сюжетная конструкция. Главенствующим в пьесе становится «речевое событие». Дальше, по ходу пьесы, в репликах героя обнаруживается не столько выражение мысли, сколько выражение своих собственных чувств, чем, кстати, объясняется частотность в употреблении эмоционально-экспрессивных конструкций, подчас просторечных и даже грубых, служащих сигналами разговорного стиля.

Светловидов. Заснули, черти, в рот вам дышло, сто чертей и одна ведьма! <…> Ушли и, должно быть, подлецы, театр заперли… <…> Уф! Сколько я сегодня ради бенефиса влил в себя этого винища и пивища, боже мой! <…> Нечистые слова, пьяная рожа…

Иначе говоря, эмоционально вербальное выражение чувств переживаемых волнений героя определяет выбор лексических единиц и синтаксических моделей, что тоже не случайно: Светловидов не просит ответа, все его реплики – риторические восклицания, как бы убеждающие в своей правоте, безапелляционны.

---

[1] См.: *Тиме Г.А.* А.П.Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х – начала 1890-х годов // Русская литература. 1980. № 1. С. 152.

Таким образом, в речи Светловидова, формально выстроенной по монологическому принципу, врезаются «сигналы» диалогичности, не только внешние, явленные в качестве собеседника – суфлера, но и внутренние, выраженные на языковом уровне. Иначе говоря, доказывается еще раз тезис о возможностях монолога в плане его диалогичности.

Анна Шишкина
(Москва)

«Семь пудов любви» в образе Лопахина

Искусство в определенные периоды времени предлагает разные портреты героев, причем в этом портрете меняется все: возраст, происхождение, социальный статус. И если в начале века, по верному замечанию Лопахина, «появились еще и дачники», то купцы давно стали героями страниц великих произведений русской литературы. Говоря о купечестве, нельзя не вспомнить многочисленные образы купцов Замоскворечья в драматургии Островского, они все падки на деньги, жадны, расчетливы, практичны, смешны в бесконечных соревнованиях в полученной прибыли, трогательны в своих попытках приблизиться к более высоким слоям общества. Менее однозначным и мотивированным представляется только образ Паратова, который, с одной стороны, губит Ларису, Карандышева, с другой, защищает бурлаков, «спасает» Робинзона (хотя держит его при себе как обезьянку, а не как человека).

Есть в русской литературе и неистовый купец Рогожин (из романа Ф.М.Достоевского «Идиот»), который, в отличие от Лопахина, – сын не мужика, но купца, может позволить себе не работать, и вся его трагедия связана именно с возникшим количеством свободного времени. Рогожин, как и еще один купец от литературы Фома Гордеев, обладает недюжинной силой, применения которой не находит.

В этом типологически близком ряду Лопахин занимает особое место: он не принадлежит к купеческой династии, он в пьесе «Вишневый сад» – одиночка, оказывающийся вне привычного для него

контекста (только раз за сценой возникает образ купца-богача Дериганова). В отличие от купцов Островского, Лопахин – купец рубежа веков, перед которым остро стоит вопрос о разрушительной силе новых людей, нового времени. Притом, что он – такая же сильная и цельная личность, как и его литературные «родственники», он строит новую жизнь, мучительно оплакивая старую.

Образ Лопахина своей уникальностью, с одной стороны, и предельной типичностью, с другой, дал повод толковать его бесконечно разнообразно, причем, пробовали делать это и литературоведы, и театроведы, и режиссеры, и актеры.

Первый постановщик «Вишневого сада» К.С.Станиславский посчитал Лопахина частью молодого поколения пьесы, за которым будущее: «Дайте и Лопахину в «Вишневом саде» размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» – и вы поймете, что «Вишневый сад» – живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед»[1].

Он считал определяющими такие качества Лопахина, как дисциплина, трудолюбие (рано встает, много работает), находчивость (предложенный вариант с дачниками) – фактически, Станиславский своей трактовкой обнародовал в герое только часть семантики образа – «хищного зверя, который съедает все, что попадается ему на пути». Такой односторонний подход тем более обиден, что именно Станиславский, купец по происхождению, один из директоров фабрики «Алексеевы и К°», мог увидеть в Лопахине Человека, а не только разрушителя старой жизни.

С легкой руки авторитетного МХТа все театры стали трактовать Лопахина именно как строителя новой жизни; советское время довело эту трактовку до еще более определенного уровня: Лопахин стал революционером, обличающим бездельников полуразрушенных дворянских усадеб.

Литературоведы призывали не трактовать Лопахина столь однобоко, но ясных ответов на вопросы о ядре образа не давали.

Новая, более глубокая и верная, трактовка образа Лопахина возникла только в семидесятые годы. Именно театр дал направление

---

[1] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 288.

поиску ответов на многочисленные вопросы, связанные с центральным образом «Вишневого сада». Режиссер А.Эфрос в Театре на Таганке предложил своего Лопахина – Высоцкого, которого невозможно было отнести к преуспевающему молодому поколению, без сожаления разрушающему старую жизнь; более того, по знаку и настроению ближе всех Лопахину была Раневская.

Главное же открытие в трактовке образа Лопахина, ответившее на главные вопросы: какой он? зачем покупает вишневый сад? почему не женится на Варе? – принадлежит актеру Андрею Миронову. Именно Миронов, который однажды на репетиции взял в руки оставленные Раневской перчатки и поднес их к губам, дал направление всему спектаклю: столько было в этом случайном жесте невыраженной нежности и любви, что у зрителей не оставалось сомнений в том, как относится Лопахин к Раневской. Именно с постановки «Вишневого сада» в Театре Сатиры возник новый образ Лопахина – образ страдающего, любящего женщину-мечту человека.

Потом пришли девяностые годы: на сценах снова возник Лопахин-делец, как две капли воды похожий на зарождающийся тип «новых русских»; Лопахин нового времени снова стал однозначно отрицателен во всем: в своем чутком «делячестве», в бесцеремонности, в жестокости с Раневской, Гаевым и, особенно, Варей.

В последние пять-семь лет только в России было осуществлено около двадцати постановок «Вишневого сада» с разными вариациями в образе Лопахина, которые уже были нами обозначены. Особо хочется сказать о постановке 1997 года в Московском театре «Современник», режиссером спектакля выступила Галина Волчек, которая осуществляет постановку этой пьесы уже в пятый раз. Но именно в этом спектакле, на наш взгляд, возник уникальный Лопахин в исполнении Сергея Гармаша, вобравший все лучшее из предыдущих постановок и сыгравший не только тип, но и Человека. Даже суровая театральная критика была в данном случае только комплиментарна: «Лопахин – Гармаш покорил всех!»[1].

В спектакле «Современника» Лопахин всякий: смешной, деловой, одинокий, раздраженный, но не жестокий, потому что есть в нем то, что не допускает жестокости, злорадства – умение любить. Лопахин – Гармаш любит не только Раневскую, но и Варю, Петю,

---

[1] Московский театр «Современник». М., 2000. С. 51.

Пищика, Гаева, Шарлотту. Но в спектакле нет места его любви: не тот момент, да и веры в него как в человека чувствующего нет ни у кого, кроме Вари. «Высокий, с большими руками, которые подчеркивали короткие рукава его сюртука. С коротко стриженым затылком, он был как инородное тело в семействе благородных людей. <...> Гармашу отлично удалось совместить странную застенчивость и осознание неловкости момента с внешней грубостью, корявостью и чувством собственного превосходства»[1].

Именно после современниковского «Вишневого сада» хочется перечитать пьесу, по-новому взглянув на знакомые образы.

В первой же сцене перед нами Лопахин, заснувший над книгой, с нетерпением ожидающий приезда Любови Андреевны: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет. Не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, повела меня к рукомойнику. Вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...»

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и ничего не понял. Читал и заснул».

Итак, перед нами, с одной стороны, Лопахин, разбогатевший за те пять лет, что отсутствовала Раневская, дорого одетый, уверенный в себе, с другой стороны, трепетный, волнующийся человек, который в жизни не видел ни любви, ни участия. Только человек, не избалованный вниманием, может всю жизнь помнить эпизод с рукомойником, более того, чуть позже он скажет Раневской: «... вы, собственно, вы сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и любил вас, как родную... больше, чем родную». Лопахин, говоря об участии Раневской в его жизни, имеет в виду все тот же рукомойник, когда вдруг на него, «босого, малограмотного» Ермолая, случайно обратила внимание Любовь Андреевна. Она для него и загадочна, и таинственна, непохожа

[1] *Райкина М.* Галина Волчек: как правило вне правил. М., 2004. С. 485.

на женщин, которые его окружают; она – тот уровень, до которого он мечтает подняться. И вовсе не его вина (мир так устроен), что выйти на новый уровень, хотя бы частично, можно только с помощью денег.

Из этого же монолога мы узнаем, что Лопахин хочет быть образованнее, чище, лучше своего отца, который бил его в детстве. Лопахин сразу предстает человеком ранимым и памятливым, а упоминание того, что отец мог ударить, отсылает нас прямо к биографии самого Чехова, который, будучи взрослым, говорил Немировичу-Данченко: «Знаешь, я никогда не мог простить отцу, что он меня в детстве сек»[1].

В то же время Лопахин себя помнит, делает замечание Дуняше: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя». Но, как ни странно, говорит Лопахин очень хорошо, складно и красиво для мужика и купца – стоит вспомнить его монолог из второго действия, его диалог с Петей в четвертом. «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...», – эти слова близки по семантике и стилистике герою другой чеховской пьесы, «Три сестры», Вершинину. Именно интеллигентские мечты о лучшей жизни соотносимы с размышлениями Лопахина, притом, что именно в «Трех сестрах» есть герой, более близкий ему, – это Наташа, мещанка по происхождению, оказавшая в кругу интеллигенции. Но почему-то не покидает ощущение, что это сравнение очень «обижает» Лопахина, – Чехов вне сомнения приготовил ему другую, хоть и похожую на Наташину, но более высокую роль.

В «Вишневом саде» даже на первый взгляд не кажется, что Лопахин виноват в том, что продается поместье Раневской и Гаева, что рушится привычный уклад их жизни; в «Трех сестрах» же внешний конфликт прочно связан с оппозицией – сестры и Наташа. С Лопахиным, действительно, все сложнее: он носит конфликт в себе – конфликт поистине шаляпинского размаха: в нем борются «тонкая, нежная душа» и новое сознание, новое время. Отсюда и его «дикая» нежность к Раневской, и его странные выходки в отношениях с Варей и Петей, и смешные оскорбления в адрес Гаева.

Одним из главных вопросов в трактовке характера и поведения Лопахина остается вопрос о его отношениях с Варей. Почему же они не складываются? Почему Лопахин предпочитает спрятать запас нерастраченной любви, отказавшись от Вари? Можно ответить, что

---

[1] *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. М., 1989. С. 14.

Лопахин просто черств, жесток по натуре, что он бывает ласков только с Раневской. Существует и другое мнение: «Варя, действительно, не пара Лопахину, она не стоит его. Лопахин – человек большого размаха, способный мысленно окинуть взором, как орел, «громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты». Варя же, если продолжить это сравнение, – серая галка, кругозор которой ограничен хозяйством, экономией, ключами на поясе… Серая галка и орел – конечно, неосознанное ощущение этого и мешает Лопахину проявить инициативу там, где любой купец на его месте усмотрел бы возможность «приличного» для себя брака»[1].

Думается, что дело не в том, что Варя «мелка» для Лопахина, нельзя так однозначно трактовать ее образ: она – не серая галка. В Варе, возможно, скрыта душа более тонкая, трепетная, чем у Раневской. Она в поместье – «вещь в себе», столько внутри себя передумавшая и перестрадавшая. Традиционно ставят Варе в вину ее хозяйственность, скрытность, серость, но ведь никто никогда и не интересовался ее внутренним миром. Варя, скорее, – святая, не осознающая своей женской силы и запрятывающая ее, как монашка, в самый дальний угол своей души, в самую темную комнату дома Раневской, в чулан, о котором знает она одна и где в мечтах она имеет все необходимое ей для счастья – и любимого, и любящего.

Природа их отношений с Лопахиным очень сложна: Лопахин не любит Варю не потому, что любит Раневскую, и не потому, что Варя – серая мышка. Лопахин не может любить Варю, потому что она на него очень похожа, что подчеркивает даже Раневская: «Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды». Сам Лопахин говорит: «…я встаю в пять утра, работаю с утра до вечера…». Важен тот факт, что Варя – лишь приемная дочь Раневской, она на нее ничуть не похожа. Лопахин боится того, что с Варей он знает все заранее, она ничего не может ему дать, кроме самой себя. И если в знаменитой сцене несостоявшегося объяснения Варя еще надеется на признание и предложение, то Лопахин заранее понимает, что ничего не будет, но ему также мучительно тяжело – для него Варя почти сестра, но не возлюбленная.

Примечательно, что тема женитьбы Лопахина и Вари возникает в пьесе несколько раз в шутливо-беззаботном тоне с подачи Раневской или Гаева. В этом выражается не просто нечуткость людей, со-

---

[1] *Катаев В.Б.* Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1999. С. 44.

средоточенных только на себе, а простота – та, которая хуже воровства. В данном случае она только подчеркивает специфику отношения Раневской к Лопахину, а вместе с ним, и к Варе: можно жить (ездить в ресторан, приглашать оркестр, устраивать праздник) на деньги одного, целовать, ласкать, называть дочерью другую, и в то же время даже не предполагать в них возможности сильно, тонко чувствовать, страдать. Когда становится ясным отношение Раневской к Лопахину, шлейфом ассоциаций за образом чистой, страдающей женщины встают факты, мельком упомянутые в пьесе: Раневская «полюбила другого, сошлась» с ним, когда не прошло и месяца после смерти мужа; после того, как утонул сын Гриша, она убежала за границу, оставив на Гаева (!) двух девочек, двенадцатилетнюю Аню и Варю девятнадцати лет; в финале пьесы она едет в Париж, проживать присланные ярославской бабушкой деньги.

Вообще, доминантой в отношении Раневской и Гаева к Лопахину становится высокомерие, на которое он старается не обращать внимание и которым широко пользуются люди, живущие на его средства. Особенно ярко это отношение проявляется в первом и втором действиях, когда ни Раневская, ни Гаев еще реально не представляют, что Лопахин может «за все заплатить».

Удивительно трогательно выглядят попытки Лопахина вступить в блуждающий диалог, который ведут владельцы усадьбы:

«*Лопахин*. Да, время идет.

Гаев. Кого?

Лопахин. Время, говорю, идет.

Гаев. А здесь пачулями пахнет».

И еще:

«*Лопахин*. Надо окончательно решить, – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары… (*Садится*)

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (*Садится.*) Съездили в город и позавтракали… желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию…».

Лопахин готов был любить этих людей, не понимая их, чувствуя в них то, чего никогда не будет в нем самом: легкость в отношении к жизни, к деньгам, умение красиво говорить, одеваться, любить. Он сам готов был поставить себя ниже их, но они этого не оценили. По-

купая вишневый сад, он четко понимал: дороги назад нет, дальше он будет жить без этих людей, без этой усадьбы, без этих чувств, которые пробуждались рядом с ними.

В самом важном монологе пьесы: «Я купил!» в полной мере выражена вся тоска Лопахина, который, приехав с торгов, в один момент осознал, что исполнилась его мечта (он «купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете») и что дальше – только «нескладная, несчастливая жизнь» успешного купца. Сколько эмоций переживает этот сильный, несентиментальный человек за несколько минут, можно увидеть, прочитав лишь ремарки к монологу: *Смеется. Хохочет. Топочет ногами. Поднимает ключи, ласково улыбаясь. Звенит ключами. С укором. Со слезами.* Здесь перед нами и азартный купец, с блеском провернувший очередное дело, и ребенок, который не верит своему счастью и боится, что и другие посмеются над его исполнившейся мечтой, и трепетно любящая собака, и обозленный, страдающий человек.

Думается, что Лопахин – образ единичный и уникальный, это освободившийся раб, продолжающий преданно любить своего хозяина. Это великан, который смог из одного доброго слова взрастить в душе любовь, который способен видеть красоту. Хочется сказать Раневским и Гаевым: «Дайте Лопахину не топор, а молоток и гвозди! Поверьте в него, и он обязательно выведет вас на новый путь!» Если бы в семнадцатом году или в девяносто первом страну нашу строили бы Лопахины, она была бы другой.

Но… Лопахин пошел своей дорогой, дорогой труда и смутной памяти о прекрасной несуществующей усадьбе, а Раневская – своим путем воспоминаний и красоты.

Юлия Кабыкина
(Москва)

«Чайка» Чехова и «На воде» Мопассана

Б.А.Ларин в своей статье «"Чайка" Чехова» пишет о "литературности" этой пьесы, о том, что она требовала и требует от зрителя «большой культуры и большой литературной и театральной осведом-

ленности»[1]. Сам А.П.Чехов характеризовал «Чайку» как комедию, в которой «много разговоров о литературе» (П 6, 85). Как справедливо отмечает А.Г.Головачева, «в какой-то мере это обусловлено составом действующих лиц, среди которых два писателя и две актрисы»[2].

Для чеховских драматических произведений характерен «принцип широкой ассоциативности»; «обильные реминисценции побуждают воспринимать "Чайку" в широком культурном ряду, а также неизмеримо раздвигают рамки пьесы, в результате чего она приобретает объемность, свойственную крупным формам литературы»[3].

Герои пьесы «говорят о Тургеневе и Мопассане, называют имена Некрасова, Толстого, Шекспира и Золя, вспоминают о "Русалке" и "Отцах и детях", героях гоголевских "Записок сумасшедшего" и пьесе Сухово-Кобылина "Свадьба Кречинского". Они цитируют "Гамлета" и "Рудина", напевают строки известных романсов, оперной арии и популярной серенады, наконец, читают вслух отрывок из книги Мопассана "На воде". В "Чайке" ведутся разговоры о состоянии современного театра, рассказываются театральные анекдоты, называются имена артистов Э.Дузе, П.М.Садовского, упоминаются пьесы популярного репертуара 1870-1880гг.: "Дама с камелиями" А.Дюма-сына, "Чад жизни" Б.М.Маркевича, "Ограбленная почта" Ф.А.Бурдина»[4]. Все это создает в пьесе атмосферу своего времени и среды, но, помимо этого, все цитаты оправданы сюжетно, что доказывает А.Г.Головачева, анализируя цитаты – строчки из романсов, упоминания имен актеров. В.Б.Катаев рассматривает «Чайку» в контексте мировой драмы, проводит параллели между «Чайкой», «Корделией» Леонтьева-Щеглова, «Бесприданницей» Островского и «Дикой уткой» Ибсена[5]. Все исследователи отмечают шекспировские реминисценции в «Чайке». Проводят также параллели между декадентством Треплева и мистическими сочинениями конца века, литературным течением символизма. М.А.Шейкина в статье «Явление, достойное пера Фламмариона...» показывает связь пьесы Треплева с сочинениями этого французского астронома; А.Г.Головачева

---

[1] *Ларин Б.А.* «Чайка» Чехова // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Избр. статьи. Л., 1974. С. 155.

[2] *Головачева А.Г.* Литературно-театральные реминисценции в пьесе А.П.Чехова «Чайка» // Филологические науки. М., 1988. №3. С. 15.

[3] Указ. соч. С. 19.

[4] Там же. С. 15.

[5] См.: *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

в статье «Декадент Треплев и бледная луна» отмечает связь его пьесы с пьесами Метерлинка и Гауптмана, со стихами Константина Бальмонта; также указывают на знакомство Чехова с сочинениями Владимира Соловьева. З.С.Паперный и П.Н.Долженков выявляют параллели между пушкинской «Русалкой» и «Чайкой» Чехова. О литературных связях «Чайки» и произведений Мопассана, а именно его книги «На воде», пишут Б.А.Ларин, З.С.Паперный, Ж.Бонамур, П.Н.Долженков.

Сам Чехов всегда положительно отзывался о Мопассане, читал его в оригинале на французском языке. Письма Чехова не дают материала об использовании книги «На воде» при работе над «Чайкой», но, как известно, он очень мало писал о своих творческих планах, редко делился замыслами. Критики конца века всегда отмечали сходство Чехова с Мопассаном, единство их стиля, настроения, преобладание пессимистических нот.

В конце 19 века Мопассан был (по словам Б.А.Ларина) «модным» писателем, было модно само явление декаданса. К тому же смерть писателя в 1893 году подстегнула интерес к его творчеству. Так что читатели пьесы хорошо знали Мопассана и могли прочесть скрытые в тексте отсылки и параллели. Упоминание в «Чайке» этой книги служило ключом к более глубокому пониманию характеров, своеобразной подсказкой зрителю, указующей на сложные взаимоотношения между героями.

При сопоставлении текстов необходимо учесть различие жанров. Перед нами автопсихологическое эссе, впечатления от путешествия в форме дневниковых записей и пьеса, где нет героя – авторского резонера и о позиции автора можно спорить. Возможно, спор героев (в особенности на литературные темы) – это отражение внутреннего спора писателя, его колебаний и размышлений.

Книга Мопассана «На воде» вышла в свет в 1888 г., и ко времени окончания «Чайки» (1896) уже была переведена на русский язык и издана в России (1894).

Герои пьесы Чехова читают это эссе Мопассана. Изображение персонажа в качестве читателя имеет давнюю традицию в художественной литературе. В разговорах на литературные темы, через круг чтения героя и его отношение к прочитанному, его реакцию раскрываются черты его характера. У Чехова этот прием встречается довольно часто. Вспомним «Учителя словесности», «Попрыгунью», «Дуэль». В пьесе Мопассан упоминается и как личность.

В тексте художественного произведения имеет значение, порой большое, упоминание любого факта культуры: имени писателя, философа, любого автора, сочинения которого читает герой, оно почти всегда неслучайно, важно. Но наиболее значимой является читательская реакция, так как «восприятие и понимание художественного текста неизбежно субъективно и эмоционально», оно не может быть однозначным, что заложено в самой природе этого текста: «Писатели подчеркивают роль чтения в процессе самопознания и самовыражения личности»[1]. Важен выбор книг, упоминаемых писателем, ведь они – знаки духовной жизни героев, они показывают их интересы, жизненную позицию, помогают понять их точку зрения на поднимаемые в произведении проблемы. Характер героя проявляется и в его читательской реакции.

«При этом автор рассчитывает на читателя, знакомого с художественной жизнью изображаемого общества»[2]. Он может использовать различные формы связи с другим текстом: цитаты, реминисценции, заимствование образов и сюжетных мотивов («обращение к уже существующим в литературе идеям, сюжетам, образам и т.д.»[3]). Разница между заимствованием и реминисценцией заключается в том, что первое – всегда сознательно, а второе – может быть и «невольным воспроизведением чужих образов. Как сознательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя»[4]. Ведь писатель рассчитывает на то, что его адресат знаком с творчеством упоминаемых авторов, их произведениями и может оценить реакцию героев, понять скрытый намек. Если же читатель незнаком с культурным наследием, то этот знак культуры становится для него нулем, пустым местом, и он теряет некоторые важные детали при восприятии всего произведения.

Как уже было сказано, Мопассан упоминается в тексте пьесы дважды: как личность и как автор книги. При лаконизме стиля Чехова это не может быть случайностью. Это как бы своеобразная подсказка читателю, дающая понять, что объяснение нужно искать в тексте эссе Мопассана «На воде».

---

[1] *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется…» Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 177, 178.

[2] Там же.

[3] Литературный Энциклопедический Словарь / Под ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М., 1987.

[4] Там же.

В первом действии, когда Костя Треплев говорит о современном театре: «...современный театр – это рутина <...> когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе[1]; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» (13, 8). Но не надо абсолютизировать влияние Мопассана. Эти мысли **соотносятся и с высказываниями Чехова о театре**. Например, в фельетоне 1882 г. «Гамлет на Пушкинской сцене» он писал: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука. <...> Смотришь на сцену, зеваешь да потихоньку бранишься» (16, 20). Чехов всегда сознавал необходимость обновления театра и драмы. Не зря Треплев упорно говорит о «новых формах» (хотя путей он не знает.) А, по мнению Чехова, единственное средство для спасения сцены – это Шекспир. В 1888 г. по поводу пьесы Жана Щеглова «Дачный муж» он писал: «Пьеса очень легка и смешна и в то же время раздражает: к турнюру дачной жены прицеплена мораль. Нельзя жевать все один и тот же тип, все один и тот же город (Павловск – *Ю.К.*), один и тот же турнюр. <...> Во-вторых, надо бросить дешевую мораль»[2]. (Почти буквальное повторение слов!) Чехов не признавал морализаторства мещанского театра. По словам А.А.Аникста[3], Чехов не возражал, когда критики отмечали, что в словах Треплева о театре звучит его голос.

Итак, «Чайка» требует от зрителя высокого уровня подготовленности. Наиболее яркий в смысле «литературности» эпизод – это прерванное чтение книги «На воде» Мопассана. Во втором действии Аркадина, Дорн и Маша читают вслух эту книгу. Аркадина читает: «И, разумеется, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах. А между тем их любят. Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполонить, она осаждает его посредством комплиментов, любезностей и угождений...» (13, 22). Здесь Аркадина прерывает чтение и, споря с автором, неожиданно выдает себя: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного,

---

[1] Здесь и далее подчеркивания принадлежат автору статьи (прим. ред.)
[2] Цит. по: Чехов и театр. М., 1961. С. 34.
[3] См.: *Аникст А.А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

никаких программ, у нас женщина обыкновенно, прежде чем заполонить писателя, сама уже влюблена по уши. <...> Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина…» (13, 22). Подходит Нина, и Аркадина замолкает. После этого мы узнаем название книги: Мопассан «На воде», но к чтению книги герои не возвращаются, так как Аркадина, прочитав несколько строк про себя, говорит: «Ну, дальше неинтересно и неверно» (13, 22). Зачем нужен был этот эпизод с чтением, на первый взгляд, казалось бы, ничего не значащий и ненужный? Мы постараемся ответить на этот вопрос.

Далее в книге Мопассана идут следующие (непрочитанные Аркадиной) строки: «Как вода капля за каплей пробивает самый твердый камень, так лесть с каждым словом точит нежное сердце писателя. И, едва заметив, что он тронут, взволнован, покорен этим неустанным восхвалением, она отгораживает его ото всех, разрывает мало-помалу узы, которыми он связан вне ее дома, и исподволь приучает его бывать у нее, находить приятность у ее семейного очага» (М5, 372)[1]. Аркадина не хочет прочесть это в присутствии Нины, она чувствует в ней соперницу, а так она выдаст ей себя: покажет свои чувства к Тригорину и линию поведения по отношению к нему. Она ревнует Тригорина ко всем, кто может отнять его, завладеть его вниманием; она понимает, что интерес молодой девушки к нему, к его творчеству льстит самолюбию писателя, что при сравнении с молодой соперницей она может проиграть и потерять Тригорина.

Как мы видим из дальнейшего хода событий, ей удалось подчинить себе Тригорина. Тот, после недолгого романа с Ниной, возвращается к Аркадиной и уже, видимо, ее не покинет. Мопассан прав в понимании такого характера: она старается ограничить его общение с другими людьми. Теперь только у нее он чувствует себя комфортно. Ведь Аркадина, буквально следуя за текстом Мопассана, «подготовляет и обеспечивает ему успех, подает его в выгодном освещении, всячески превозносит перед старыми друзьями дома, оказывая ему почет и уважение, восхищаясь им без меры» (М 5, 372). Никто не имеет права критиковать Тригорина в ее доме. Она даже ссорится из-за этого с сыном: «Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты» (13, 38), – говорит в сердцах сыну Аркадина. Она не отпускает Тригорина к

---

[1] *Мопассан Ги, де.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. В скобках указываются том (с пометой М. – *ред.*) и страница.

Нине, используя и лесть, и угрозы, она не слушает его слов о «поэтической любви», на коленях умоляет Тригорина остаться: «Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России… Ты можешь одним штрихом передать главное…» (13, 42). И воля писателя сломлена, его «нежное сердце» покорено. «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг…» (13, 42), – говорит он. И когда Аркадина понимает, что победила, как разительно меняется ее тон, она успокаивается, от былой эмоциональности не остается и следа. «Теперь он мой» (13, 42), – с удовлетворением отмечает она про себя.

Аркадина – известная провинциальная актриса и претендует на положение «светской дамы» (если пользоваться определением Мопассана), то есть на свой кружок («салон»), центром и вдохновительницей которого она будет, и ей необходимо иметь «знаменитость» в своем доме. (К тому же она еще и влюблена в Тригорина.) У Мопассана читаем: «Нет той светской женщины, даже в наивысших кругах, которая не жаждала бы обзавестись собственным маэстро или маэстрами» (М5, 370). Аркадина – известная актриса, но молодость уходит, ей уже 43 года (в начале пьесы), возможно, она уже не будет блистать на сцене, но ей хочется, чтобы все знали, «что у нее просвещенный дом» (М5, 370).

Тригорин все-таки бросил Нину, вернувшись к прежним привязанностям, во-первых, вследствие своей бесхарактерности (такое объяснение дается в пьесе), а, во-вторых, он и не мог с ней остаться, если следовать логике мопассановского текста. (Он уже «заполонен».)

Если Аркадина ведет себя «по Мопассану», то и Тригорин в своих рассуждениях о себе и своем творчестве следует за Мопассаном. В конце второго действия он жалуется Нине на то, что творчество владеет им как навязчивая идея, что он все должен замечать и записывать. И вся жизнь для него – прежде всего объект наблюдений. «Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу <…> О, что за дикая жизнь! Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль <…> Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! …и нет мне покоя от самого себя…» (13, 29). При этом Тригорин во многом повторяет Мопассана, который говорит о писателе следующее: «Всё, что он видит, все его радости, развлечения,

горести, муки тотчас же становятся предметом наблюдений. Он изучает неустанно, вопреки всему, вопреки себе, – чувства, лица, движения, звук голоса <…> Страдает ли он, – он отмечает свои страдания и по памяти разбирает их <…> У него словно две души, и одна из них подмечает, истолковывает, оценивает каждое ощущение своей соседки – души естественной, общей всем людям…» (М 5, 397-398). В этом отрывке речь идет о чем-то близком к раздвоению личности. И Тригорин опасается, что его сочтут сумасшедшим, схватят и увезут в сумасшедший дом, как Поприщина. Само писательство становится мучением для Тригорина, некой навязчивой идеей, преследующей его, как и Мопассана. У этих двух писателей есть еще одна общая черта: пристрастие к воде. Тригорин – страстный рыболов – все свое свободное время проводит на берегу озера, а Мопассан совершал длительные путешествия на своей яхте. Образующуюся в пьесе цепочку ассоциаций: «вода – художник – психическое заболевание» подробно рассмотрел П.Н.Долженков в своей книге «Чехов и позитивизм»[1].

Но для чего все-таки была введена Чеховым эта реминисценция из Мопассана? Б.А.Ларин считает, что это было сделано для разоблачения Тригорина. Его образ раскрывался совсем по-другому для тех, кто видел связь его слов с текстом «На воде». Для них, по мнению Ларина, он – «заурядный литератор», все рассуждения которого неоригинальны, заимствованы, он всего лишь пересказчик отдельных пассажей книги Мопассана, а не «писатель-профессионал»[2], выработавший свой стиль. Хотя, на наш взгляд, из текста пьесы о Тригорине складывается другое впечатление: это вполне сложившийся автор, переживший пору неизвестности, теперь узнаваемый (если верить оценке, данной ему Костей), не выдающийся, но, возможно, крупный.

Здесь речь скорее идет **об изображении сходной лаборатории творчества, которая была присуща и Чехову**. Например, в письме к М.В.Киселевой от 21 сент. 1886 г. он писал (впрочем, довольно иронично): «Работаю <…> ужжасно <…> много! Пишу пьесу для Корша (гм!), повесть для "Русской мысли", рассказы для "Нового времени", "Петербургской газеты", "Осколков", "Будильника" и прочих орга́нов. Пишу много и долго, но мечусь как угорелый: начинаю одно, не кончив другое…» (П 1, 261). Как это похоже на монолог Тригорина во втором действии: «Пишу непрерывно, как на пере-

[1] *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 132-133 и далее.
[2] *Ларин Б.А.* Указ соч. С. 160.

кладных»; «…я говорю обо всем <…> мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами». Общеизвестно, что Чехову в пору «Осколков» приходилось писать особенно много.

Но параллели между этими двумя произведениями русской и французской литературы глубже, чем кажется на первый взгляд. Речь идет об общности изображаемых типов творческих личностей. Ведь в «Чайке» изображен и конфликт двух точек зрения на искусство: сложившегося литератора, мастера своего дела и юноши, делающего первые шаги на этом поприще. Конечно, можно объяснить это столкновение завистью, уязвленным самолюбием Кости, который с детства видит возле матери людей искусства, добившихся признания и известности, а сам по себе все еще остается никем, сыном актрисы Аркадиной.

Но есть и другое объяснение: Треплев и Тригорин – разные типы творческих личностей, описание которых мы находим у Мопассана: это **поэт и романист**. «Поэты более возвышенны, зато романисты занимательнее. Поэты более мечтательны, зато романисты люди положительные. У поэта больше обаяния и душевности, у романиста зачастую больше остроумия» (5, 371-372). Понятно, что Треплев не пишет стихи, а Тригорин пишет повести, а не романы. «Поэт» и «романист» – это именно **типы личности**, которым присущи определенные психологические черты, свой индивидуальный взгляд на мир. Отсюда и особенности их творчества. Для Чехова это продуктивная модель: возможность показать два типа писателей. Они пишут по-разному. У Треплева – натура поэта. Его проза лирична, экспрессивна. В произведении Кости есть много умозрительного, оно фантастично. Его пьеса, в которой играет Нина, – это определенное метафизическое построение. Недаром Аркадина ее оценивает как «что-то декадентское». Но в то же время образы глубоки, «ярки», «красочны», чувствуется талантливость автора, что и отмечает Дорн. После неудавшегося представления он говорит Косте: «…мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась. Странная она какая-то, и конца я не слышал, и все-таки впечатление сильное… Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно» (13, 18). Но, излишняя «мечтательность» «поэта» может стать недостатком. «В произведении должна быть ясная, определенная мысль» (13, 19), – говорит Дорн. У Треплева этого нет, поэтому его не понимают, он наталкивается на откровенное неприятие старшего поколения.

В тексте Мопассана можно найти еще одно объяснение этого конфликта. У него есть следующие строки о романисте (то есть о Тригорине, в нашем случае): «Очень скоро вокруг него образуется литературное направление, религиозная секта, которая признает его своим богом – единым богом, ибо ни одно истинное вероучение не допускает наличия нескольких божеств… Они говорят о литературе, как священнослужители говорят о догмах…» (М 5, 373). Тригорин – своего рода «божество» для Аркадиной, приемы его творчества для нее – «догмы», не подлежащие сомнению. Их нельзя изменить. Отсюда и непризнание Аркадиной литературных опытов Кости, который сомневается в непреложности догм и претендует на то, чтобы занять место в этом «пантеоне», поколебать положение «божества», что наглядно показано в пьесе. Вот полная возмущения реплика Треплева после окончания представления: «Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!» (13, 14). И негодующий ответ его матери: "Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть» (13, 15). Хотя не будем забывать, что Аркадина Тригорина любит и, возможно, это тоже влияет на ее восхищение им как писателем, а также слова Тригорина о том, что в литературе всем места хватит (правда, говорит он это довольно снисходительно, равнодушно-вежливым тоном, так как, видимо, считает, что художественный уровень Костиных произведений невысок и они просто не заслуживают его внимания).

Итак, Треплев-«поэт» (по классификации Мопассана) пишет по-новому, не находя пока отклика в сердцах зрителей. А как пишет Тригорин-«романист» («беллетрист», в перечне действующих лиц)? Мопассан предупреждает об опасности, которую заключают в себе романисты: «…он (романист – *Ю.К.*) <…> уворовывает всё, что у него перед глазами. С ним никогда нельзя быть спокойной, никогда нельзя поручиться, что он не уложит вас в один прекрасный день, в чем мать родила, между страницами своей книги. Его глаз – это насос, который все вбирает в себя <...> Ничто не скроется от него; он непрестанно высматривает и подбирает: высматривает движения, жесты, намерения – всё, что проходит и происходит перед ним, подбирает каждое слово, каждый поступок, каждую мелочь. Он с утра до вечера копит всевозможные наблюдения…» (М5, 372). Конечно, мы легко узнаем в этой характеристике Тригорина, который вечно всё подмечает: и форму облака, и запах гелиотропа, и выражение

«девичий бор» – и всё записывает в свою записную книжку. Как тут не вспомнить записные книжки Чехова, ведь «Чайка» возникала из отдельных фраз: из шутливого «De gustibus aut bene aut nihil» (реплика Шамраева); «Он проснулся от шума дождя» (в сочинениях Кости); «Актриса, увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство» (Нина в 4-м действии) и т.д.[1]

События, происходящие вокруг Тригорина, становятся сюжетами его повестей, содержание которых жизненно, в них нет и следа той возвышенности и абстрактности, которые присущи творчеству Треплева. Он замечает убитую чайку, и в его уме тут же возникает «сюжет для небольшого рассказа» о девушке, живущей счастливо на берегу озера, и человеке, погубившем ее «от нечего делать», а перед этим он записывает в книжку наблюдения о Маше: «нюхает табак и пьет водку… Всегда в черном. Ее любит учитель…» И через два года, вновь приехав, расспрашивает молодую женщину, что изменилось в ее жизни. Тригорин освежает в памяти мотив, который связан с Машей: она любит Треплева и не осталась бы жить, если бы его рана оказалась серьезной. А теперь она вышла замуж, чтобы убить свою любовь. Про чайку Тригорин уже не помнит: Нина ушла из его жизни безвозвратно.

Такой сбор сюжетов – это опять автобиографическая черта. В молодости, когда Чехову приходилось очень много писать, он жаловался на нехватку хороших сюжетов, просил своих корреспондентов поделиться сюжетами. Да и в «Чайке» многие черты действующих лиц, ситуации имеют отношение к реальной жизни, хотя в пьесе предстают «преображенными»,[2] а не скопированными. Уже современники отмечали в пьесе отражение истории Лики Мизиновой и И.Потапенко, эпизод с Л.Авиловой (медальон), некоторые черты Л.Б.Яворской в Аркадиной. (По воспоминаниям Т.Л.Щепкиной-Куперник, когда А.П. входил в гостиную, «Л.Б. принимала позу индусской героини, кидалась на ковре на колени и, протягивая к нему тонкие руки, восклицала: "Единственный, великий, дивный…" и т.п.»[3] Образ Треплева соотносим с Левитаном (попытка самоубийства); Чехов лечил его; в имении, кстати, было озеро. Наконец, учитель Медведенко имел реальный прототип.

«И что ужаснее всего, у него, у подлеца (то есть у романиста – *Ю.К.*), выйдет похоже <…> Как бы он ни хитрил, как бы ни пере-

---

[1] *Паперный З.С.* Записные книжки Чехова. М., 1976.

[2] *Турков А.М.* Чехов и его время. М., 2003. С. 271.

[3] Цит. по: Чехов и театр. С. 243.

крашивал своих героев, все равно все будут говорить: "Вы узнали господина Икс и госпожу Игрек? Как две капли воды» (М 5, 372). Ведь сюжет взят из жизни, как она есть. А Аркадина говорит Тригорину: «Люди у тебя, как живые» (13, 42). Очевидно, Тригорину удается создать у читателя художественную иллюзию. А сам Тригорин во время игры в лото говорит о творчестве Треплева прямо противоположное: «Ни одного живого лица» (13, 54). Костя – мечтатель, поэт, ведь он хочет изображать жизнь, какой она представляется в мечтах. Именно с поэтом сравнивает его Маша в первом действии: «У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта» (13, 23).

С одной стороны, если сравнивать стиль Тригорина и Треплева, то можно сказать, что по-новому пишет первый, а у Кости, наоборот, проявляется старая манера письма (за исключением пьесы). У него пейзаж в стиле Тургенева: описание «лунного вечера» включает в себя «и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе» (13, 55). А Тригорин пишет по-новому, по-чеховски ясно и лаконично. Вот описание «лунной ночи»: «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса» (13, 55) – этот пример взят Чеховым из своего рассказа «Волк». Но, между прочим, как отмечает А.Г.Головачева, треплевский отрывок тоже взят из чеховского произведения: «из раннего многостилевого романа "Драма на охоте"»[1], хотя он редко рассматривается как автоцитата. Таким образом, две картины лунного вечера указывают не только на дистанцию между Треплевым и Тригориным, но и между Ант. Чехонте («Драма на охоте» была подписана псевдонимом) и А.П.Чеховым. Вспомним, что и Треплев печатается под псевдонимом и, по выражению Тригорина, таинственен, «как Железная Маска» (д. 4). То есть в образе Треплева показан ученический период творчества, отсутствие собственного стиля. Ему противопоставлен Тригорин, который уже самостоятелен в своей литературной деятельности.

Оценка Тригориным рассказов Треплева: «Ни одного живого лица» – это тоже чеховский критерий художественности произведения. Слова «бледное лицо, обрамленное темными волосами» (13, 55) в портрете героя в повести Кости – это уже, видимо, штамп из романтического стиля, некое общее место, не дающее читателю никакой

---

[1] *Головачева А.Г.* Авторские цитаты в пьесе А.П.Чехова «Чайка» // Вопросы русской литературы. Львов, 1987. Вып. 2. С. 77.

информации об индивидуальных чертах изображенного. Но с другой стороны, Тригорин исходит все-таки из требований реализма, так как ему претит символизм Костиных произведений, отсутствие «живых лиц». Может быть, он считает, что новатором можно быть и в рамках реализма, и незачем отрицать его новым направлением.

Но на этом параллели с текстом Мопассана, касающиеся Треплева, не заканчиваются. Мопассан пишет в своей книге «На воде» о двух типах людей: о довольных своей жизнью и о натурах ищущих[1]. Вот что он говорит о первых: «Блаженны те, кто доволен жизнью, кто развлекается, кто ничего не ищет! <…> Одни из них ведут жизнь тихую, покойную и мирную среди своего потомства; другие живут жизнью бурной, полной развлечений и утех <…> Жизнь для них это занимательный спектакль» (М 5, 377), приятное зрелище. «Но есть другие люди, чья мысль молнией обегает узкий круг осуществимых надежд, и ужас охватывает их перед убожеством человеческого счастья, перед однообразием и бедностью земных радостей. Как только они приближаются к тридцати годам, всё кончено для них. Чего им ждать!» (М 5, 377). Людям первого типа никогда не надоест однообразие жизни, такие люди не крикнут «Занавес!», чтобы во втором акте спектакля жизни все изменилось, стало по-новому. У Чехова во время представления пьесы в саду именно Костя кричит «Занавес», чтобы остановить спектакль, который никто (кроме Дорна) не понимает и не хочет понять, не воспринимает всерьез. А во-вторых, Костя Треплев покончил с собой незадолго до 30 лет, точнее, в 28 лет. Такие совпадения не могут быть случайными. Перед этим он говорит Нине: «Мне кажется, что я уже прожил на свете 90 лет» (13, 57). И читатели его, по словам Тригорина, считают, что он уже не молод. Он уже слишком многое испытал и не может больше выносить страдания. Творческие неудачи, неспособность найти свой стиль, несчастная любовь – всё это выбивает его из колеи, и подняться он уже не может. Поэт тоньше чувствует, он более раним, чем романист. Как раз об этом пишет Мопассан. Писатель «столь болезненно впечатлителен, словно с него живого содрали кожу, и каждое соприкосновение с миром причиняет ему жгучую боль» (М 5, 399).

Тригорин тоже пережил период неизвестности, непризнанности. Он рассказывает об этом Нине: «Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него

---

[1] См.: *Бонамур Ж.* «Чайка» и Мопассан // Чеховиана: «Чехов и Франция». М., 1993.

напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и искусству, непризнанный, никем не замечаемый… О как это ужасно! Какое это было мучение!» (13, 30). Разве это не нынешняя ситуация Треплева, не его чувства, «мучения»? Тригорин уже прошел через это, его признали, читают, а Костя, даже становясь относительно известным, начав печататься, продолжает мучаться. Он все принимает слишком близко к сердцу. Ведь то, что его ругают в газетах, это не только знак неприятия, неодобрения, но и знак внимания: им наконец-то интересуются, им – самим по себе, а не как сыном известной актрисы. Но "мечтательность" его натуры ведет к тому, что ему не хватает уверенности в себе, твердой почвы под ногами, чтобы противостоять неудачам. Поэтому *то*, с чем так легко справился рациональный, немного приземленный и благоразумный Тригорин, становится для Треплева сокрушительным ударом, окончательно разбивающим его мечты и надежды; в нем умирает воля к жизни. «Я не знаю, в чем мое призвание» (13, 59), – говорит Треплев в конце пьесы. А ведь Дорн с самого начала предупреждал его, что ясное понимание своего пути является главным условием для создания глубоких, значительных произведений.

Итак, мы видим, что образы Треплева и Тригорина соотнесены с текстом Мопассана в разных аспектах.

Теперь рассмотрим образ Сорина. Брат Аркадиной – пожилой больной человек, вышедший недавно в отставку и прослуживший всю жизнь «по судебному ведомству» (13, 23). И Мопассан тоже писал о «служащих нотариальных контор, чиновниках министерских канцелярий» (М 5, 419). Вот что он говорит об их работе: «Туда входят впервые в 20 лет и остаются до 60, и за эти долгие годы не происходит ничего…» (М 5, 419). Сорину как раз 60 лет (в начале пьесы), на службе он был 28 лет. (Кстати, это примерный возраст Кости к моменту самоубийства, а поэтому, возможно, в рассказе бывшего чиновника о его бесплодной жизни содержится намек на будущее Треплева, на то, каким мог бы быть итог и его жизни, не покончи он с собой: бесплодность в творческом плане, разочарование. Для стиля Чехова характерна эта поэтика полунамека, лапидарность, отсутствие лишних фраз, и в то же время сложная архитектура скрытых внутренних связей между героями).

За время его службы ничего существенного не случилось, день за днем уходили бесследно, вся однообразная жизнь промелькнула незаметно. И действительно, о нем, о его предыдущей жизни нам в пьесе ничего не сообщается. Почему? По словам Мопассана «вся жизнь чиновника протекает в маленькой темной комнате, все той же, уставлен-

ной зелеными папками <…> Богатая жатва воспоминаний, которую мы собираем в своей жизни, неожиданные события, любовь сладостная или мучительная, опасные путешествия, случайные удачи или неудачи неведомы этим каторжникам. Дни, недели, месяцы, годы похожи друг на друга» (М 5, 419). Сорину нечего вспомнить. У него нет семьи, друзей. В такой жизни запоминаются только «повышения по службе» (М 5, 419), а многое в жизни остается скрытым от них, недоступным. «Туда входят молодыми, исполненными сил и радужных надежд, а выходят стариками незадолго до смерти. <...> Они ничего не знают о жизни, не знают о мире! <...> Чиновник не выходит из канцелярии, из этой гробницы для живых…» (М 5, 419). И только теперь, в старости, бывший чиновник может сам распоряжаться своею жизнью (по крайней мере, пытаться это сделать). Сорин наконец-то «освободился», он страстно хочет жить. Он «еще не жил, ничего не испытал» (13, 23-24). А Дорн ему на это говорит: «Лечиться в 60 лет!» (13, 23). Для Дорна в 60 лет жизнь уже прожита, поздно что-то менять, он не может понять желания старика. Он, по словам Сорина, рассуждает как «сытый» человек, который уже достиг всего, что хотел, его жизнь была насыщена событиями, он все испытал «и поэтому имеет наклонность к философии» (13, 24). А что может вспомнить Сорин о своем существовании? «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно <…> Хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все» (13, 48). Это цепь нереализованных надежд, череда разочарований.

Почему он ничего не смог? В пьесе нет открытого объяснения, но его можно выявить в контексте связей с книгой «На воде». У Мопассана служащие конторы читают «каждое утро» на дверях своей «мрачной тюрьмы знаменитую строку Данте: Входящие, оставьте упованья!» (М 5, 419). Этим людям уже априори не суждено исполнить свои желания, это какой-то злой рок, тяготеющий над ними. Мы можем предполагать, почему Сорин – это "человек, который хотел": такой сюжет он хочет предложить Косте для повести. Этой фразой определяется его жизнь. Чего он достиг? Только имел достаточно высокий чин и лакей говорил ему «ваше превосходительство». Но это никогда не было его целью.

А когда приходит «освобождение» (отпуск, отставка), то выясняется, что чиновники бедны и ничего не могут себе позволить. Мопассан говорит жестче: они «нищие». У Сорина, например, нет денег поехать за границу на лечение, поэтому ему ничего не оста-

ется, как жить в деревне. «Всегда я уезжал отсюда с удовольствием... Ну, а теперь я в отставке, деваться некуда, в конце концов. Хочешь – не хочешь, живи...» (13, 7). Конечно, он мечтает вернуться в город, в ту обстановку, где он чувствовал себя комфортно, где у него был «свой кабинет, лакей никого не впускал без доклада, телефон» (13, 24). Но там он уже никому не нужен, на его место приходят более молодые, более активные. «Тогда они уходят, еще более несчастные, чем были, и почти тотчас умирают оттого, что слишком круто была нарушена долголетняя застарелая привычка ежедневного пребывания в канцелярии, привычка делать те же движения, совершать те же действия» (М 5, 420). Вот и Сорин чувствует себя очень неуютно в деревне, чувствует себя здесь слабым, разбитым. «Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну» (13, 6), – говорит он племяннику. В то же время он чувствует, что в городе он бы ожил, взбодрился, поэтому так рвется туда. Но мечтам «человека, который хотел» не суждено сбыться, он обречен на медленное угасание.

Сорин – вполне традиционный чеховский персонаж. В его прозе много героев этого типа, считающих себя «неудачниками», полагающих, что они всю жизнь занимались не тем, чем хотели, так и не сумевших изменить свою жизнь к лучшему. Это Алехин («О любви») – «кабинетный человек», «белоручка», занимающийся именьем; Лаптев («Три года»); Архиерей из одноименного рассказа; героини рассказов «Случай из практики», «Бабье царство».

Но и для Мопассана такой образ чиновника, как Сорин, живущего почти автоматически, вполне закономерен. Как показывает Л.П.Якубинский в своей статье «О диалогической речи»[1], изображение «бытового однообразия» и «до крайности шаблонизированной жизни» присутствует во многих рассказах Мопассана. В данном случае образ Сорина, несомненно, вызывает воспоминания о тексте эссе, хотя при всей схожести персонажей писатели делали акцент на разных сторонах этого психологического типа.

Итак, зрителям, помнящим текст Мопассана, раскрывается яснее «расстановка сил» в пьесе: Тригорин – романист, Треплев – поэт, Сорин – старый чиновник.

---

[1] *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 47-49.

Но на этом параллели с текстом книги «На воде» не кончаются. Монолог Нины – мировой души в пьесе Треплева основывается не только на идеях Фламмариона о конце света, отсылает нас к шекспировскому «Гамлету»[1], но также, возможно, имеет нечто общее с мопассановским текстом. Вспомним слова, произнесенные на озере: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли… а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я… я… Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (13, 13). А Мопассан писал о «днях радости», когда он ощущает родственность со всеми живыми организмами: «Я люблю небо, как птица; лесную чащу, как бродяга волк; скалистые горы как серна; люблю высокую траву <...>, как жеребенок; люблю прозрачную воду, где можно плавать, как рыба. Я чувствую себя сродни всем видам животных, мне близки все инстинкты, все неосознанные желания низших существ. Я люблю землю, как они…» (М 5, 389).

Очевидны параллели между двумя отрывками. Взять хотя бы перечисление животных: у Мопассана – птицы, у Чехова – орлы и куропатки; волк – львы; серна – олени; рыбы – рыбы и морские звезды. А затем Чехов почти буквально повторяет фразу Мопассана о слиянии человеческих чувств с инстинктами животных. И в конце отрывка из «На воде» – апогей радости Мопассана: «я брат всему живущему, всему, что существует на земле!» (М5, 389). Эта фраза заставляет вспомнить мировую душу из пьесы Треплева, объединившую в себе души всех живых существ.

В словах Тригорина также отразилось начало этого отрывка из «На воде». «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин <...> я обязан говорить о народе <...>, о науке <...> и прочее <...>, и я говорю обо всем, тороплюсь, <...> отстаю и отстаю <...>, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив

---

[1] *Шейкина М.А.* «Явление, достойное пера Фламмариона…» // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995.

до мозга костей» (13, 30-31). Вероятно, он вобрал текст Мопассана «в свою литературную кладовую» (13, 29), как все другие впечатления. И теперь, быть может, неосознанно его воспроизвел.

Во время монолога Нины показываются болотные огни. И она говорит, что в них, рожденных болотом, могла бы возникнуть жизнь, но дьявол этого не допускает. В пьесе Треплева царит атмосфера таинственности, чего-то мрачного, темного, страшного, инфернального – декадентского, по оценке Аркадиной. У Мопассана тоже есть подобные сумрачно-мистические размышления о тайне зарождения жизни и о болоте. Сначала он говорит о волшебстве болота в закатные часы: оно «вмещает всё небо, все пространство, все волшебство мира» (М 5, 414). А в «вечерний сумрак» «в болотных водах» «смутно чудится разгадка сокровеннейшей из тайн, изначальное дыхание первородной жизни, которая, быть может, была лишь пузырьком болотного газа, поднявшегося над трясиной на закате дня» (М 5, 414). Здесь безусловно есть сходство, этот отрывок можно считать реминисценцией из Мопассана.

С монологом Нины о коллективной душе перекликаются мысли Дорна о толпе как о некоем объединяющем людей начале, едином организме[1]. Он с восторгом рассказывает Треплеву о генуэзской толпе: «Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» (13, 49). Похожие размышления мы находим у Мопассана, правда, он говорит о своем негативном восприятии такого явления, как «стадная душа» (М 5, 410), и в самом этом определении сущности толпы уже заложена ее критическая оценка. По мысли Мопассана, она сковывает человеческий разум, ограничивает его узким кругом стереотипных понятий, не дает подняться на высоты провидческой мудрости (для размышлений необходимо одиночество). А большое скопище людей живет не разумом, но чувствами. Это качество видится ему недостатком, тогда как Дорн, наоборот, подчеркивает его как преимущество. Но чеховский герой исходит из

---

[1] На общность этих мыслей с рассуждениями Мопассана кратко указал В.Я.Лакшин в статье «Чехов и Мопассан перед судом Л.Толстого». См.: Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1993.

другой точки зрения: толпа помогает ему забыться; забыть свою несчастную любовь в юности, свое нынешнее одиночество, однообразность настоящего и беспросветность будущего, надвигающуюся старость, свою бедность. В толпе человек как отдельная личность исчезает, растворяется в бесцельности общего существования, он превращается «в мельчайшую частицу огромной непостижимой личности, именуемой толпой» (М 5, 412). «Все эти люди, сидящие бок о бок, разные, отличные друг от друга по уму, по развитию, склонностям… мгновенно, только потому, что они собрались вместе, сливаются в некое существо, наделенное своей особенной душой и своим новым, неожиданным образом мыслей…» (М 5, 411). Итак, у Мопассана толпа – нечто непредсказуемое, агрессивное и, следовательно, опасное. У Дорна же, наоборот, мысли о единении людей сближаются с представлением о мировой душе, о некоем взаимочувствовании, ощущении радости.

Водная стихия постоянно присутствует в пьесе. Действие разворачивается в усадьбе на берегу озера. То же озеро служит декорацией для пьесы Треплева. Большинство героев «Чайки» имеют фамилии, не только содержащие в себе прямое указание на воду, как у Заречной, но и связанные с водой опосредованно. Возможно, использование их было навеяно названием книги «На воде». Это отмечают исследователи, хотя нет уверенности, что данную связь имел в виду Чехов. Например, Тригорин. Поскольку он «москвич, то его фамилия отсылает нас к урочищу Три Горы, расположенному на берегу Москвы-реки <...> Урочище славилось своими ключами с чистой водой, что было редкостью для Москвы»[1]. Треплев от «трепло» по словарю Даля: «большое весло на барках и плотах, для управленья, заместо руля»[2]. Шамраев: в словаре Даля «шамра (касп.) – морской шквал, рябь по воде в затишье»[3]; «чамра (арх.) – рябь по воде от ветру»[4]. Сорин, возможно от «сор – пойма, род залива, более или менее постоянного, связан проливами с рекой»[5]. Чехов вполне мог слышать эти слова во время своей поездки через всю Сибирь на Сахалин. Впрочем, повторяем, эти изыскания недостаточно убедительны.

---

[1] *Долженков П.Н.* Указ соч. С. 133.
[2] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998. Т.4. С. 428.
[3] Там же. С. 620.
[4] Там же. С. 581.
[5] Там же. С. 276.

Итак, мы видим, что «Чайка» буквально пронизана отсылками к Мопассану. Это не только прямое упоминание имени писателя и чтение отрывка из его эссе «На воде», но и связи более глубокие: скрытые цитаты, как в «исповеди» Тригорина Нине, реминисценции в монологе Мировой души и рассуждениях Дорна о толпе. Да и сами образы действующих лиц являются типологическими параллелями к приведенным в эссе. Все это подтверждает тезис о глубокой родственности талантов Чехова и Мопассана.

Пьеса была рассчитана на людей определенного уровня знания, способных почувствовать общность мыслей двух писателей. Поэтому упоминание названия книги – «На воде» – служило своеобразной подсказкой зрителю, проясняющей сложные взаимоотношения между героями, ключом к более глубокому пониманию их образов. Такой прием включал в себя не только буквальные цитаты, но становился всеобъемлющим методом, перерастал в господствующую художественную тенденцию.

Юлия Вебер
(Вена, Австрия)

А.Чехов и А.Шницлер («Дядя Ваня» и «Одинокий путь»)

Для того чтобы иметь более широкое представление о творчестве Чехова, интересно сравнить его с другими писателями, такими, как, например, австрийский писатель Артур Шницлер. Почему стоит сравнивать Чехова со Шницлером? Как Шницлер, так и Чехов, – представители «новой драмы». В статье «А.Чехов и А.Шницлер (к постановке вопроса)» А.А.Смирнов указал на то, что еще современники обратили внимание на сходство между Чеховым и Шницлером. А.А.Смирнов приводит мнение критика журнала «Театр и искусство»: «Удивительно, что Московский Художественный театр прошел мимо этой пьесы (речь идет о постановке пьесы Шницлера «Одинокий путь», «Der einsame Weg», в Малом театре. – *Ю.В.*), которая так хорошо подходит к основному тону этой драмы (Дядя Ваня. – *Ю.В.*)»[1].

---

[1] *Смирнов А.А.* А.Чехов и А.Шницлер (к постановке вопроса) // Чехов и Германия. М., 1996. С. 72.

Шницлер играл важную роль в венском стиле «модерн». В России активно переводили Шницлера в конце XIX – начале XX веков. К сожалению, современный российский читатель мало знаком с его произведениями. Хотя фильм Стенли Кубрика «С широко закрытыми глазами», в основе которого лежит «Новелла снов» Шницлера, в России очень популярен.

Тема взаимодействия Чехова и Шницлера недостаточно изучена в современном литературоведении. Существует довольно мало работ на эту тему. Например, уже упоминавшаяся статья А.Смирнова «А.Чехов и А.Шницлер (к постановке вопроса)»[1], посвященная проблеме сравнения Чехова и Шницлера, и статья Н.Ищук-Фадеевой «А.Шницлер и А.Чехов: концепция драматического героя»[2], в которой речь идет о концепции драматического героя.

Шницлер родился 15 мая 1862 года и умер 21 октября 1931 года в Вене. Там он закончил медицинский факультет и рано начал интересоваться психологией. Став литератором, он не бросил медицину. От Шницлера ушла жена. Вскоре случилось другое трагическое событие в семье: дочь покончила жизнь самоубийством. Шницлер тяжело переживал эти удары судьбы. Спустя три года умер и он сам. Многие говорят, что Шницлер – Зигмунд Фрейд в литературе. Для него подсознание человеческой психики играет важную роль. В его произведениях тонкая грань между сознанием и подсознанием, реальность и иллюзия причудливо переплетаются. Шницлера часто критиковали за бескомпромиссность. Его произведения были запрещены, потому что современники считали их излишне эротичными, аморальными.

Неизвестно, знал ли Чехов Шницлера, хотя он был хорошо знаком с творчеством ведущих представителей «новой драмы»: Гауптманом, Ибсеном, Зудерманом, Метерлинком. Напротив, Шницлер знал Чехова и был в восторге от его произведений. В письме переводчику своих произведений Звездичу от 18 января 1910 года Шницлер писал: «К сожалению, я никогда не видел его в лицо, но я знаю его душу, и таким он навсегда для меня останется». («Ich habe ihn leider nie von Angesicht gesehen, aber ich kenne seine Seele, und so bleibt er mir fuer alle Zeiten erhalten»)[3].

---

1 Там же. С. 72-78.

2 *Ищук-Фадеева Н.* А.Шницлер и А.Чехов: концепция драматического героя // Модерн. Модернизм. Модернизация. М., 2004. С. 498-504.

3 Цит. по: *Смирнов А.А.* Указ. соч. С. 72.

В этой статье я постараюсь показать тематическое сходство Чехова и Шницлера, которое особенно хорошо видно в пьесах «Дядя Ваня» и «Одинокий путь – Der einsame Weg». С моей точки зрения, у Чехова и Шницлера много общего, но есть и различия.

Напомню содержание пьесы Шницлера «Одинокий путь». В центре пьесы находится семья Веграт. Отец – ученый и руководитель академии искусств в Вене, мать очень сильно больна и умирает. В молодости у нее был любовник, от которого родился сын Феликс. Но никто в семье не знает, что он не родной сын господина Веграта. Есть еще дочь Йоханна, которая несчастлива и любит друга семьи Стефана фон Сала. Близкий человек семьи – врач, который заботится о матери. В середине пьесы сын узнает, кто его настоящий отец, а в конце дочь кончает жизнь самоубийством из-за безответной любви.

Каковы же общие черты и художественные принципы писателей? Прежде всего, сходно отношение авторов к коренным проблемам человеческого существования: труду, любви, славе, смерти... Как Чехова, так и Шницлера интересовали отношения в семье, в любви и между друзьями. Часто говорят, что в произведениях и того, и другого писателей мало действия.

Как у Чехова, так и у Шницлера важную роль играют вопросы повседневной жизни в их «тривиальной сложности». Оба, Чехов и Шницлер, показывают пошлость, рутинность повседневного существования. И Чехов, и Шницлер критиковали искусственные формы жизни, лживость общественных законов прошлого. Оба писателя были врачами, и как врачи они стремились индивидуализировать диагноз психическому состоянию современного человека. Для обоих медицина стала своеобразной частью мировоззрения[1]. Кроме того, оба писателя-драматурга ненавидели всякий догматизм. В период кризиса старых ценностей они отказались от социального догматизма. Чехов и Шницлер боролись против старой морали. И Чехов, и Шницлер искали новые формы в литературе. Они пересмотрели драматургические каноны и активно боролись за «новую драму». И Чехов, и Шницлер считали, что писатель не должен выступать в роли учителя перед читателем.

Я хотела бы остановиться на анализе сходства писателей на тематическом уровне. Мне кажется, что это достаточно важно и интересно. Так, например, большая часть действия в пьесах Шницлера и

---

[1] См.: *Смирнов А.А.* Указ. соч. С. 74.

Чехова происходит в саду или в лесу. С одной стороны, природа важна для некоторых героев, и кого-то она успокаивает. В «Дяде Ване» врач любит природу. Дядя Ваня и Соня не хотят покидать имение и жизнь в деревне. С другой стороны, природа не только рай, а имеет неприятные стороны. В «Дяде Ване» профессор с женой больше не могут терпеть жизнь в деревне, жена даже говорит, что она не приспособлена для этой жизни. У Шницлера природа становится враждебной, потому что дочь утопилась в пруду в саду Стефана фон Сала, в которого она была влюблена.

Героями произведений обоих писателей являются часто ученые, врачи. В пьесах Чехова и Шницлера одно из главных действующих лиц – профессор, ученый. Как профессор Серебряков, так и профессор Веграт мало участвуют в жизни семьи, они индифферентны к ее проблемам. Они женаты, но жены их не любят. Оба профессора не замечают или не хотят замечать этот факт. Похоже, что они могут жить в атмосфере ненастоящей любви.

Если говорить о врачах, то в «Дяде Ване» – это Астров, и в «Одиноком пути» – это доктор Рейман, который заботится о матери.

Конечно, этот интерес обоих писателей к людям этой профессии вполне обоснован, потому что они оба медики. Отсюда, естественно, вытекает и тема болезни, которая присутствует во многих их произведениях. В «Дяде Ване» профессор Серебряков серьезно болен, и его болезнь мучает всех остальных. В «Одиноком пути» болеет мать, и переживают не только семья, но и друзья.

Основной характеристикой большинства героев является эгоизм. У Чехова и Шницлера почти все герои эгоцентричны. Персонажи очень сосредоточены на себе, часто кажется, что они не чувствуют других людей. В «Дяде Ване» почти все персонажи – эгоисты. Елена Андреевна только думает о себе, дядя Ваня считает, что все остальные виноваты, что он не реализовал себя. Астров не замечает любви Сони. Только Соня и няня – альтруисты. В «Одиноком пути» тоже много эгоистов: Стефан фон Сала всю жизнь делает только то, что он хочет. Любовник матери бросил ее из-за эгоизма, дочь Йоханна не хочет заботиться о матери, и все считают ее эгоисткой, потому что она покончила жизнь самоубийством. Весь эгоизм концентрируется в образах профессоров – Серебрякова и Веграта. Они живут только ради себя и своих интересов. В «Дяде Ване» профессор подчиняет собственному эгоизму всю семью. Жена отдает ему свою молодость. Соня и дядя Ваня работают на него – все в доме крутится вокруг одного человека.

Серебряков хочет продать имение, не думая о том, что оставит Соню и дядю Ваню бездомными. Профессор в «Одиноком пути» так сосредоточен на себе, что не замечает, что происходит вокруг него: что жена не любит его, что сын не родной, что дочь глубоко несчастна.

Любовь – это высшее проявление человеческого духа. Но эгоист не может сам быть счастлив в любви, и тем более не может сделать счастливым другого. Как у Чехова, так и у Шницлера любовь играет очень важную роль. Но любовь у них, как правило, бывает несчастливой.

Жены профессоров любят других мужчин, но героини недостаточно сильны, чтобы быть честными с мужьями и следовать своим чувствам, ведь это означало бы оставить мужей. Они слишком трусливы, боятся пойти против законов морали, и, конечно, они ленивы, потому что эта жизнь уютна для них.

У обоих писателей есть тема безответной любви. Молодые несчастливые девушки, как Соня в «Дяде Ване» и дочка в «Одиноком пути», тайно любят друзей семьи, которые хорошо к ним относятся, но тех искренние чувства уже не трогают.

Люди, не способные любить, представляют собой третью группу. Это врач в «Дяде Ване» и Стефан фон Сала в «Одиноком пути». Они словно окаменели и больше не могут любить по-настоящему. Но они ценят девушек, которые в них влюблены, и Стефан фон Сала даже согласен жениться. Но не из любви, а из сочувствия и уважения.

Неслучайно еще одна тема объединяет обоих писателей: тема одиночества, непонятости. В обеих пьесах есть несчастные люди, которые жили не так, как хотели, и которым не удалось устроить свою жизнь. В «Дяде Ване» все недовольны, кроме, быть может, няни. Дядя Ваня расстроен, потому что он понимает, что ничего в жизни не достиг. Он работает всю жизнь для мужа сестры, но почти ничего не делает, чтобы реализовать свои собственные мечты. В своих неудачах он только обвиняет профессора. Астров тоже несчастлив, как и дядя Ваня. Хотя у него есть профессия, но она отнимает много сил, и он стареет. Елена Андреевна – молодая, красивая женщина, но она несчастлива, потому что не любит мужа, но, как все остальные, ничего не делает, чтобы изменить ситуацию. В «Одиноком пути» тоже все несчастны, кроме отца, но читатель знает, что жена изменила ему, что сын не от него. Умирает жена, но он продолжает жить только ради науки. Даже после такого трагического события, как смерть жены, он остается невозмутим. Поэтому тоже нельзя сказать, что он счастлив.

Герои не только несчастны, но и глубоко одиноки. Неслучайно Шницлер выбрал название «Одинокий путь». Все люди изолированы, не нужны друг другу. Путь каждого одинок. Каждый живет в своем мире. Профессор у Шницлера так изолирован от мира, что он ничего не замечает, что происходит вокруг него. Дочь тоже так одинока, что она кончает жизнь самоубийством, она не находит смысл жизни.

И у Чехова одиночество играет очень важную роль. Сам Чехов любил пьесу «Одинокие» Гауптмана. Дядя Ваня очень одинокий человек, кроме Сони и няни, никто не заботится о нем. У него нет жены, нет детей, и нет никакой перспективы, что он когда-нибудь найдет их. Соня тоже одинока. Она молодая девушка, но живет в деревне и вместе с дядей все время занимается хозяйством имения. И Астров одинок. Он только работает, тратит всю энергию на работу, но не для того, чтобы найти свое счастье или человека, с которым он может жить. У него нет даже друзей. И профессор, и Елена Андреевна – одиноки, хотя они муж и жена.

Из этого следует, что герои создают себе иной, виртуальный мир иллюзии. У героев Чехова и Шницлера много иллюзий. Можно сказать, что некоторые из них действительно мечтатели. У дяди Вани, например, завышенная самооценка. Он говорит, что если бы он жил нормально, то из него мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский. Это трагикомично.

Одна из этих иллюзий – перемена места жительства, надежда, что жизнь станет лучше в другом месте. В пьесе «Одинокий путь» сын сначала уехал из дома, чтобы служить в армии, потом он собирается вместе со Стефаном фон Сала в Азию. Бывший любовник матери и родной отец сына бросает свою квартиру, чтобы бродить по миру, как в молодости. У Чехова эта тема особенно сильно звучит в пьесах «Вишневый сад» и «Три сестры».

Другая иллюзия – это иллюзия работы. Профессор в «Дяде Ване» уверен, что он гениальный ученый, у него нет сомнения в том, что все должны на него работать. Дядя Ваня понимает, что профессор пишет никому не нужные вещи, что он «пережевывает чужие мысли <…>, пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно» (13, 67). В пьесе «Одинокий путь» один из персонажей – художник, который был любовником матери. Он средний художник, раньше был известным, но его время уже прошло. Но все-таки он по-прежнему делает вид, что очень знаменит.

Но рано или поздно наступает крах этого мира иллюзии. И часто это становится не только моральной, но и физической смертью. И для Чехова, и для Шницлера важны темы смерти и самоубийства. В центре пьесы «Одинокий путь» – смерть матери. В конце пьесы дочь кончает жизнь самоубийством. Жена Стефана фон Сала очень рано умерла, некоторые думают, что Стефан фон Сала убил ее. В пьесе Чехова дядя Ваня хочет убить профессора и себя. В «Чайке» застрелился Костя Треплев, в «Трех сестрах» погиб на дуэли барон.

Но кроме отмеченных многочисленных сходств, между обоими писателями, безусловно, существуют различия. Хотя Шницлеру очень нравились произведения Чехова, об их влиянии на творчество самого Шницлера не может быть и речи. Если мы посмотрим, например, на пьесы «Дядя Ваня» и «Одинокий путь», то можно найти много сходного. Но художественные миры писателей – традиция, литературное окружение, поэтика, литературные принципы – отличаются! И Чехов, и Шницлер ищут новые формы и создают «новую драму», но они по-разному воплощают идеи упадка, кризиса сознания людей конца XIX – начала XX веков.

Особенностью драматургии Шницлера является то, что он ввел в литературу такие сферы человеческой психики, как сон, подсознание, иллюзия. Этим серьезно занимались известные психоаналитики начала века – Фрейд, Юнг и др. Шницлер рано начал интересоваться психоанализом, он общался и дружил с известными психоаналитиками. Он создал психоаналитическую драму.

Хотя Чехов очень интересовался вопросами психиатрии, специально их изучал и оставил бессмертные произведения на эту тему, он ушел из жизни прежде, чем произошел расцвет психоаналитической мысли. Мир произведений Чехова более реалистичен, чем у Шницлера. Такие произведения, как рассказ «Спать хочется», где сон и реальность переплетаются, единичны в творчестве Чехова, в то время как во многих произведениях Шницлера большую роль играет ирреальный мир, который становится реальным, потому что реальность и ирреальность смешиваются и граница между ними стирается. Сон и подсознание, показывает Шницлер, – часть нашей жизни.

Шницлер шокировал австрийское общество тем, что он писал о тайных мечтах людей. Этими мечтами нередко были сексуальные желания.

В заключение хочу еще раз повторить, что у Чехова и Шницлера как представителей «новой драмы» общие идеи и стремления. Для

обоих авторов психология человека играет важную роль. Обоим интересен человек в рутинности повседневной жизни. Как для Чехова, так и для Шницлера очень важна человеческая индивидуальность. Их герои пытаются реализовать свое право на счастье и независимость.

И хотя художественные миры писателей отличаются, они – представители разных национальных традиций и работали в разных литературных сферах.

Те сходства, о которых я говорила, не удивительны. Шницлер и Чехов – оба новаторы, представители «новой драмы». Оба писатели тонко чувствовали свое время, прекрасно, глубоко отразили его в своем творчестве.

Е.Ф.Журавлёва, Д.Гавриилиду
(Салоники – Флорина Греция)

«Чайка» и «Три сестры» на сцене греческого театра

В Греции, в Университете Западной Македонии, на факультете Балканских исследований читается курс русской литературы 19 века, где греческие студенты впервые знакомятся с творчеством великого русского писателя А.П.Чехова. В рамках программы курса студенты пишут курсовые и дипломные работы по творчеству Чехова.

В своём докладе мы остановимся на пьесе Чехова «Чайка» – первом драматическом произведении, которое изучали и переводили на занятиях по русской литературе, и пьесе «Три сестры», которую удалось увидеть недавно в Афинах в исполнении знаменитой труппы греческого театра «Катя Дандулаки».

Обратимся к каждой пьесе в отдельности, начиная с «Чайки».

Отрывки из произведений Чехова (их ставили в конце представления в виде комических актов) представлялись на греческой сцене ещё в начале 20 века. Автор при этом не упоминался.

О «Чайке» в Греции впервые упоминается в 1906 году в журнале «Илисия», а её дебют на греческой сцене состоялся летом 1932 года в театре «Марики Котопули». «Чайка» была поставлена под режиссерской опекой самой Марики Котопули, одной из выдающихся греческих актрис того времени. Пьеса была переведена Димитрисом Миратом, постановщики – Кастанаки и Спахис, костюмы – из салона

Папамихаилов – Цамаду. Роли исполняли: Аркадина – Марика Котопули, Треплев – Димитрис Мират, Тригорин – П.Гавриилидис, Нина – Елевтерия Пападаки, Маша – П.Хатжипанагёту и другие.

Пьеса имела колоссальный успех. И это подчеркивалось в греческой прессе. Приведём некоторые отзывы критики.

Пьеса названа «шедевром». Актеры для создания надлежащей атмосферы должны были «говорить шепотом, так, что трудно было понять, что они говорили» (журнал «Этнос»). «Редко постановка русской драмы имела такой успех в Греции» (журнал «Акрополис»).

Полет «Чайки» по Греции продолжался ...

15 мая 1940г.: «Чайка» на экспериментальной сцене труппы Котопули. Перевод: Ликургос Каллергис. Сценарист-постановщик, декоратор и костюмы: Карол Кун. Карол Кун (1908-1987) – выдающийся греческий режиссер-постановщик. Надо отметить, что именно благодаря ему стали известны греческому зрителю чеховские пьесы. Карол Кун, одухотворённый встречей с К.С.Станиславским в Париже и под влиянием чеховских спектаклей на парижской сцене, внимательно изучил мастерство Чехова как драматурга. В 1960 году, когда весь мир отмечал юбилей – 100 лет со дня рождения А.П.Чехова, К.Кун писал: «...πιστεύω στον Τσέχωφ σαν τον βασικότερο θεμελιωτή και πρωτοπόρο του σύγχρονου παγκόσμιου Θεάτρου...

...ο Άντον Τσέχωφ δικαία κατέχει κορυφαία θέση στην ιστορία του πολιτισμού του αιώνα μας... Το μόνο που απομένει, τώρα που όλος ο κόσμος γιορτάζει την εκατοστή επέτειο της γεννήσεώς του, είναι να πούμε ένα μεγάλο ευχαριστώ στη ζωή που μας τον έδωσε» [...верю в Чехова как в главнейшего основателя и авангард современного мирового театра... Антон Чехов справедливо занял место корифея в истории культуры нашего века.... Единственное, что остаётся мне сказать сейчас, когда весь мир празднует столетний юбилей со дня его рождения, – это большое спасибо жизни за то, что дала нам его][1].

При постановке чеховских пьес греческими актерами Карол Кун четко следовал системе К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко. Кроме произведений Чехова, он поставил на греческой сцене и пьесы Бернарда Шоу, Брехта, а также древнегреческих авторов.

---

[1] Ο Κάρολος Κουν για τον Άντον Τσέχοφ // Αντόν Τσέχωφ. Οι τρεις αδελφές – Ο βυσσινόκηπος – Ο γάμος – Το κύκνειο άσμα. Παγκόσμιο θέατρο 98.
Μετάφραση: Λυκούργος Καλλέργης. Εκδόσεις «Δωδώνη», Τόμος Β'. Αθήνα – Γιάννηνα 1986, σελ. 39-40.

Следующие постановки «Чайки» в Греции – это:

30-01-1957 г. – «Чайка» на сцене Национального театра Греции. Перевод – Афина Сарантиди, постановшик Алексис Соломос, декорации – Карол Кун, костюмы А.Фокас. Распределение ролей: Кивели – Аркадина, Васо Манолиду – Нина, Фанос Костопулос – Тригорин, Димитрис Папамихаил – Треплев и др.

11-03-1965 г. – Государственный Театр Северной Греции. Перевод – Афина Сарантиди, постановщик – Пелос Кацелис, костюмы и декорации – Никос Сахинис.

4-10-1966 г. – Театр Янни Ферти – Ксени Калогеропулу. Перевод – Ксени Калогеропулу, постановка – Тито Фармаки, костюмы и декорации – Яннис Каридис, музыкальное оформление – Элли Соломониду.

Затем «Чайка» была поставлена в 1972 году Театральной труппой Кипра. Перевод – Ликургос Каллергис, постановцик – Никос Хатзискос.

В 1976 г. «Чайка» была поставлена дважды: на сцене Национального Театра, постановщик – Георгий Феодосиадис, и на сцене Театра «Каппа», постановщик – Франк Хаузер, костюмы и декорации – Дионисис Фотопулос, музыкальное оформление – Мимис Плесас. Роли распределены между выдающимися греческими актерами следующим образом: Ноника Галинеа – Аркадина, Никос Куркулис – Треплев, Ксения Калогеропулу – Нина, Алекос Александракис – Тригорин и другие. Все они – одни из самых известных актёров того времени.

В 1985 г. – в Государственном Театре Северной Греции. Перевод – Ксени Карогеропулу, постановщик – Диагорас Хронопулос, костюмы и декорации – Никос Сахинис.

В 1985 г. – в Театре на Крите. Постановщик – Ликургос Каллергис.

Затем в 1986, в 1988, в 1993 годах.

8-11-1986 г. – Современный Театр, перевод – Маргарита Зорбала, постановщик – Георгий Асимакопулос.

2-3-1988 г.- Национальный Театр. Постановщик – Жиль Дасен.

Необходимо особенно отметить постановку «Чайки» 14 октября 1993 года на сцене театра «Дионисия» артистами труппы «Дромена» под руководством режиссёра-постановщика Юрия Любимова. Перевод – Марии Плорити, декорации и костюмы были подготовлены Давидом Боровским, музыка Эдисона Денисова. Роли исполняли: Катя Дандулаки – Аркадина, Карьофиля Карабети – Нина, Яннис

Фертис – Тригорин, Леонидас Какурис – Треплев. Постановка имела большой успех и была показана также на сцене Салоникского театра «Эгнатия» осенью1994 года.

Каждый год осенью в Салониках проводится фестиваль культуры под знаком богини Деметры. В рамках этого фестиваля был приглашен Московский Художественный театр имени А.П.Чехова. Так, 24-25 октября 2002 г. в Салониках в Государственном Театре Северной Греции греческий зритель имел возможность посмотреть «Чайку» и насладиться прекрасной игрой очаровательных актёров Ирины Мирошниченко и Евгения Миронова. Гастроли московского театра под руководством замечательного, рано ушедшего из жизни Олега Ефремова оставили след в памяти греческих зрителей.

«Три сестры» в Греции впервые были поставлены одновременно с «Чайкой» в июне 1932 г. Перевод – Галатия Казантзаки, постановщик – Спирос Мелас, декорации и костюмы – Мариос Ангелопулос. Роли исполняли: Кивели – Ольга, Рита Мират – Маша, Алики – Ирина, Костас Мусурис – Вершинин и др. Было дано 7 представлений.

Следует отметить, что в тот же период состоялась премьера спектакля «Медведь» в постановке Карола Куна, и повсюду в греческой прессе говорилось о неделе русского театра.

Постановка пьесы «Три сестры» была отмечена как большое культурное событие, буквально: «художественное и светское событие» (газета «Свободный Шаг», 1.06.1932). В постановке «одного из лучших произведений русского реалистического театра и лучшей пьесе писателя» была задействована многочисленная труппа, возглавляемая актрисой Кивели и состоящая в основном из членов семьи Кивели. Пьеса «Три сестры» признана одним из «величественных и захватывающих произведений русского писателя» (газета «Кафимерини»).

«Три сестры» были представлены затем в 1951 году в Национальном театре Греции, а также в 1964 (театр «Коста Мусури»), в 1975 , в 1979, в 1982 , в 1989, в 1993 и в 1994 годах на различных греческих подмостках.

С марта 2004 по март 2005 г. в Афинах в театре «Кати Дондулаки» шла пьеса Чехова «Три сестры». Перевод – Мариос Плоритис, постановщик – Никита Миливоевич, декорации – Георгиос Гавалас, костюмы – Клер Бресгуел, музыкальное оформление Димитрия Камароту. Роли исполняли: Маша – Катя Дандулаки, Ольга – Фемис Базака, Ирина – Марина Псалти. Предлагаем некоторые высказывания из газет и проспектов создателей этого представления.

«Подвигом Геракла» назвал данную постановку педеводчик пьесы Мариос Плоритис, учитывая присутствие стольких знаменитых актеров в одном спектакле.

Постановщик пьесы серб Никита Миливоевич отмечает: «Каждый раз, работая над классическим произведением, пытаюсь его рассматривать с иного оптического угла, иначе нет смысла. Вероятно, привлекающим фактором в пьесе Чехова является ее созвучность современности. Это реликвия, и в каждой эпохе мы пытаемся найти ключи, чтобы ее разомкнуть».

Катя Дандулаки говорит: «Никита Миливоевич сделал мне подарок, открыв мне Машу совершенно иной, в отличие от той, что была в моем сознании, и наиболее привлекательной из всех героинь, о которых я мечтала».

Из личных впечатлений студентки 4 курса Дианы Гавриилиду: «Недавно мне посчастливилось побывать на спектакле «Три сестры» в Афинах в театре Кати Дандулаки. Это было захватывающе представление. Участие в спектакле многих знаменитых греческих актеров предоставило мне незабываемое наслаждение. Чехов во всех своих произведениях и особенно в пьесе «Три сестры» постиг и выразил несравненным поэтическим образом смену пафоса и разочарования, любви и предательства. Все мы живем, особенно в сегодняшнее время, в эпоху неосуществленного, несбыточного, и это неосуществленное в пьесе Чехова близко нам.

Нельзя не отметить прекрасную игру Кати Дандулаки, у которой особый стиль игры. И это придает своеобразный характер спектаклю. Она сочетает чувственность с реализмом, благородство с простотой, гармонию с пафосом, скромность с талантом, усердное занятие с настойчивостью. Меня поразило также абсолютное благородство и спокойствие ее души. Своей безупречной игрой актёры дают возможность зрителю перенестись в чеховскую эпоху, почувствовать переживания и радости героев, ощутить себя участником текущих на сцене событий, побуждают зрителя задуматься над проблемами героев и пытаться найти пути для их решения.

Единственное, что мне показалось несколько неудачным в этой постановке – это совершенно свободный перевод пьесы. В диалогах приведены выражения, характерные исключительно для греческой речи и в корне отличающиеся от обиходной речи русского народа.

Но в целом мне очень понравился спектакль, и я вышла из театра одухотворённой. Я думаю, чеховские произведения полны умной исследовательской мысли, они очищают душу и заставляют задуматься над жизнью.

Я благодарна своему преподавателю за то, что она сумела заинтересовать нас творчеством Чехова и направила меня в Афины посмотреть этот спектакль. И вообще я рада, что вдали от России у меня есть возможность знакомства с русской литературой и богатой русской культурой».

Необходимо отметить огромную любовь и особый интерес к творчеству Чехова греческого читателя и в целом греческого народа. Влияние Чехова на греческого зрителя подтверждают следующие факты:

Имя Чехова, его рассказы и драматургия широко известны в Греции.

Его пьесы ставятся с большим успехом на театральных подмостках Греции; «Три сестры» были представлены в Афинском театре весь сезон 2004-2005 года.

В систему трехгодичного образования театральных школ Греции включена драматургия Чехова. Так, например, в театральной школе «Веаки» целый семестр посвящен изучению творчества русского писателя. Не меньше внимания творчеству Чехова уделяется и на факультете искусств Салоникского университета имени Аристотеля.

В Греции начали проводить Международные фестивали русскоязычного зарубежья имени Чехова. Первый такой фестиваль состоялся 11-15 мая 2005 года в Салониках и на полуострове Халкидики.

В трёх университетах Северной Греции (г. Салоники, г. Флорина, г. Комотини) преподаётся русская литература как обязательный предмет, в программу которого включено изучение творчества А.П.Чехова наряду с другими русскими писателями. Студенты пишут курсовые работы и защищают дипломы по исследованию творчества Чехова. В рамках обучения русскому языку в институтах и частных школах Греции учащиеся знакомятся с произведениями великого русского писателя. В 1995 году в Салоникском университете имени Аристотеля была защищена диссертация Константином Киръякосом на тему: «Пьесы Чехова на греческой сцене (1902-1993)»[1].

Произведения Чехова активно переводятся и издаются греческими издательствами[2].

---

[1] *Κωνσταντίνος Κυριάκος*. Τα έργα του Τσέχωφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993). Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη 1995.

[2] Одно из таких изданий: *Άντον Τσέχωφ*. Οι τρεις αδελφές – Ο βυσσινόκηπος – Ο γάμος – Το κύκνειο άσμα. Παγκόσμιο θέατρο 98. Μετάφραση: Λυκούργος

Несколько слов о прошедшем совсем недавно Международном фестивале русского зарубежья имени А.П.Чехова, участниками которого мы были.

С 11 по 15 мая 2005 года на полуострове Халкидики в рамках празднования 145-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти А.П.Чехова состоялся первый Международный литературный творческий фестиваль русскоязычного зарубежья имени А.П.Чехова. Президент и учредитель Фестиваля – М.Х.Куртиду. Основными целями Фестиваля были: пропаганда и всемирная поддержка русского языка и русской культуры за пределами России, организация творческого общения русскоязычных литераторов, поэтов, писателей всего мира, сохранение и развитие русского языка и русской национальной культуры в Греции, возрождение литературных традиций А.П.Чехова и привлечение внимания к судьбе и творчеству писателя, к проблеме сохранения чеховского наследия за пределами России.

На Фестиваль были приглашены поэты и писатели из России, Украины, Германии, Швеции, Швейцарии, Америки и из разных районов Греции. Состоялись конкурсы по таким номинациям, как стихотворение на русскую тематику, стихотворение, посвящённое Чехову или чеховским персонажам, малая проза, лучшее исполнение авторской песни, романса, лучшее сценическое выступление по чеховским произведениям, русское хореографическое искусство за рубежом и т.п. С огромным успехом выступили Придворный театр из Германии под руководством Александра Потоцкого («Лебединая песня» по А.П.Чехову) и театр из Швеции под руководством Александра Нордштейна.

Приняли в нем участие и выступили с докладами и студенты факультета Балканских исследований Университета Западной Македонии Диана Гавриилиду, Зои Папаиоанну и Андромахи Спириду под руководством преподавателя, и.о.профессора Е.Ф.Журавлёвой.

Мы хотели бы закончить наш доклад словами чеховской героини: «Придет время, когда страдания перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...».

Καλλέργης. Εκδόσεις «Δωδώνη», Τόμος Β'. Αθήνα – Γιάννηνα 1986, σελ. 43–136. [Антон Чехов. Три сестры – Вишневый сад – Свадьба – Лебединая песня / Серия «Всемирный театр». Том 2 . Перевод: Ликургос Каллергис. Изд-во «Додони». Афины 1986].

Татьяна Владимирова
(Тверь)

Чеховское начало в «Днях Турбиных» М.Булгакова

Драматургия М.А.Булгакова не раз сопоставлялась с драматургией А.П.Чехова, сопоставлялась как современниками Михаила Афанасьевича, так и многими исследователями. Исследователи указывают на близость биографий, жанровых особенностей творчества, художественного мышления Чехова и Булгакова: «Биографический материал, позволяющий сопоставить два эти имени, не так велик, и, казалось бы, достаточно изучен. Созвучны факты биографий и судеб: оба студенты-медики, быстро взрослеющие, сочетающие медицинскую практику и первые литературные опыты. Оба отдали дань фельетону, очерку, юмористической форме в раннем творчестве <...> Как и у Чехова, становление прозаика Булгакова и Булгакова-драматурга происходило параллельно. Оба писателя пережили упрёки в "неопределённости мировоззрения", прежде всего потому, что их художественное мышление выросло на общечеловеческих ценностях...»[1].

В числе прочего изучаются различные аспекты традиции Чехова-драматурга в пьесах Булгакова: «Чеховская традиция у Булгакова проявляется во многих основных элементах: в тематике и особом характере конфликта булгаковских пьес («Дни Турбиных», «Бег» и др.), особенностях их жанровой структуры, в типологическом родстве булгаковских и чеховских героев, в способе построения их характеров, наличии подтекста и сквозных образов-символов»[2].

Наша задача – рассмотреть некоторые особенности проявления чеховской традиции в булгаковской пьесе «Дни Турбиных» по двум уровням: условно говоря, на уровне формальном, связанном с паратекстом, и на уровне цитатном. Конечная цель: определить некоторые функции рассмотренных нами элементов.

Начнем с описания взаимодействия чеховского и булгаковского паратекстов. «Традиционно вспомогательный элемент драмы – паратекст (прежде всего список действующих лиц и ремарки)» становится в

---

[1] *Вареничeнко Т.В., Никипелова Н.А.* Чехов и Булгаков: эпистолярная форма повествования // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997. С. 37.

[2] *Титкова Н.* Чеховская традиция в поэтике драмы М.А.Булгакова // Молодые исследователи Чехова. М., 1998. С. 240.

драматургии А.П.Чехова «основным средством воплощения авторской позиции». «Список действующих лиц не только подтверждает намеченное в первой главе прочтение пьесы, но и позволяет более детально описать структуру мира внутреннего, то есть мира, построенного самим человеком»[1]. Иначе говоря, происходит усиление функций паратекста (а значит – слова автора) по сравнению с предшествующей традицией.

Посмотрим, исходя из этого, как воплощается чеховское начало в списке действующих лиц «Дней Турбиных». Персонажи в пьесе номинированы таким образом, что в начале списка действующих лиц располагаются главные герои, чьи возрастные характеристики обозначены точно:

Турбин Алексей Васильевич –... 30 лет
Турбин Николай –... 18 лет
Тальберг Елена Васильевна –... 24 года
Тальберг Владимир Робертович –...38 лет
Мышлаевский Виктор Викторович –...38 лет
Студзинский Александр Брониславович – ... 29 лет
Лариосик –...21 год.

Затем следует ряд персонажей, возраст которых не указан. Однако в конце списка появляется такая запись:

Максим – гимназический педель, 60 лет.

Сравним с возрастными характеристиками персонажей в списке действующих лиц «Вишневого сада». Персонажей «с возрастом» в этом списке всего трое:

<...> Аня –... 17 лет
Варя –...24 лет
<...> Фирс, лакей, старик 87 лет.

В финалы списков действующих лиц, как видим, вынесено по одному персонажу, возраст которых контрастирует с возрастом остальных персонажей. Посредством этого драматургам удаётся уже в списке действующих лиц сформировать совершенно особый временной континуум, при котором возраст персонажа проецируется на время смены эпох, на категории прошлого, настоящего и будущего. Эту проекцию можно представить в виде схемы, в которой старость, соотносимая с прошлым, противопоставляется другим возрастным характеристикам и другим временам уже на том основании, что наиболее «возрастные» персонажи оказываются в конце списка действующих лиц:

---

[1] *Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П.Чехова. Тверь, 2001. С. 6, 46.

МОЛОДОСТЬ и ЗРЕЛОСТЬ	СТАРОСТЬ
НАСТОЯЩЕЕ и БУДУЩЕЕ ВРЕМЯ	ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ

Таким образом, мы видим присутствие не только разных поколений, но и различных времён и, как следствие, наличие разных точек зрения на происходящие события, точек зрения, вводимых в драматургический текст уже списком действующих лиц.

Укажем и на отклонения от, казалось бы, стройной схемы в указаниях на возраст персонажей в списках действующих лиц «Дней Турбиных» и «Вишнёвого сада»: у Булгакова не обозначен возраст Шервинского, а Чехов ограничился точным указанием на возраст только трёх персонажей. Каковы смыслы таких решений, ещё предстоит выяснить.

Всё это, думается, указывает на чеховское начало в «Днях Турбиных». Тем не менее, немаловажным оказывается тот факт, что Булгаков не просто заимствует созданную Чеховым схему, но и вносит в неё свои элементы: помимо прочего на материале списка действующих лиц «Дней Турбиных» можно говорить о введении через этот компонент не только временной организации, а и пространственного континуума, который во многом обусловлен обозначенной топонимической закрепленностью пяти персонажей:

Лариосик – житомирский кузен

Гетман всея Украины

Фон Шратт – германский генерал

Фон Дуст – германский майор

Врач германской армии.

В чеховской же комедии «Вишнёвый сад» такого рода пространственные характеристики отсутствуют, что тоже важно: получается, что в списке действующих лиц «Вишнёвого сада» нет пространства. Такой «минус-приём» может дать многое для понимания авторской концепции бытия, где время дано лишь в виде нижней и верхней границ, а пространства нет.

Рассмотрим ещё один паратекстуальный элемент у Чехова и Булгакова – ремарки, предваряющие действия. «Ремарка, предваряющая действие каждой из четырёх чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад»), может становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум»; «Она может фиксировать и внешнюю точку

зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей <…>. При этом принципиально важной оказывается семантика обозначенных точек зрения. Внутренняя точка зрения маркирует во всех драмах чеховского цикла мир, созданный человеком; внешняя – мир природы или мир-бытие, не зависящий от индивидуальной воли и событий, даже самых драматических, человеческой жизни»[1].

На примере ремарки, предваряющей первое действие пьесы «Три сестры», посмотрим, как функционирует внешняя и внутренняя точка зрения: «В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень, на дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака». Т.Г.Ивлева пишет: «В приведённом описании примечательно отсутствие границы между двумя намеченными типами пространства, реализованными здесь как в доме, так и на дворе, поэтому авторское ощущение: "солнечно, весело" является общим для них.

Настроение, зафиксированное в ремарке, эксплицирует и даже персонифицирует в первом действии Ирина: "Скажите мне, отчего я так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы". В приведённой ремарке наблюдается относительное равновесие между внутренним и внешним миром» и, соответственно, «совмещение двух типов авторской точки зрения»[2]. Попробуем приложить эту концепцию реализации совмещения точек зрения к ремаркам, предваряющим первые три действия пьесы «Дни Турбиных»:

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ: «Квартира Турбиных. Вечер. В камине огонь. При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини…»

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ: «Рабочий кабинет в гетмановом дворце. Громадный письменный стол, на нём телефонные аппараты. Отдельно полевой телефон. На стене огромная карта в раме. Ночь. Кабинет ярко освещён. Дверь отворяется, и камер-лакей впускает Шервинского».

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ: «Вестибюль Александровской гимназии. Ружья в козлах. Ящики, пулемёты. Гигантская лестница. Портрет Александра I наверху. В стёклах рассвет. За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии».

---

[1] Там же. С. 16.
[2] Там же. С. 30.

В каждой из трёх ремарок прослеживается постепенное разрушение границы между намеченными здесь пространствами: в здании (1 действие – квартира Турбиных, 2 действие – кабинет гетмана, 3 действие – вестибюль Александровской гимназии) и на улице. Словесными маркерами нарушения границы внешнего и внутреннего пространств являются «вечер» в первом действии и «ночь» во втором; эти маркеры не просто указывают на определённое время суток, а дают световую характеристику пространства *за окнами.* В третьем действии эта характеристика эксплицируется прямо: «в стёклах рассвет»; и, наконец, «засценье» третьего действия представлено элементом соносферы: «За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии». Таким образом, совмещение точек зрения – авторской и персонажей – происходит по двум уровням: световому и звуковому. В данном случае опять же нужно говорить об освоении Булгаковым чеховского паратекста, когда дополнительные пространственные характеристики – свет и звук – позволяют увидеть разграничение двух типов пространства: внешнего и внутреннего.

В заключение обратимся к цитатному уровню. «Цитатой – в широком смысле – можно считать любой элемент чужого текста, включённый в авторский текст»; а «цитата в финале <…> оказывается в сильной позиции. <…> …финальная цитата заставляет читателя, как правило, ретроспективно переосмыслить весь текст»[1].

В финале пьесы «Дни Турбиных» звучат слова Лариосика: «Мы отдохнём, мы отдохнём!» Слова эти, как известно, цитата из чеховского «Дяди Вани». Любая цитата позволяет подключить к смыслам текста-реципиента смыслы текста-источника. Два текста вступают во взаимодействие, два финала вступают в отношения корреляции. Мы начинаем смотреть через призму финала «Дяди Вани» на финал «Дней Турбиных», соотносить обе пьесы.

В данной работе мы не будем пытаться указывать смыслы, порождаемые таким соотнесением, а только ограничимся констатацией потенциальной смысловой корреляции текста-источника и текста-реципиента, их взаимообогащения.

Итак, мы описали некоторые моменты взаимодействия драматургии Михаила Афанасьевича Булгакова с чеховскими драмами на двух уровнях, которые мы условно назвали формальным и цитат-

---

[1] *Фоменко И.В.* Цитата // Введение в литературоведение. М., 2000. С. 496, 504.

ным. На первом уровне мы рассмотрели списки действующих лиц «Дней Турбиных» и «Вишнёвого сада» как способы экспликации авторской концепции пространственно-временного континуума; на материале ремарок, предваряющих действия в «Трёх сёстрах» и «Днях Турбиных», – совмещение двух точек зрения: авторской и персонажной, эксплицируемых путём разрушения границ между пространствами. Второй уровень – цитатный – позволяет нам переосмыслить пьесу Булгакова через призму чеховского «Дяди Вани», что опять же, как следствие, влечёт за собой вывод о присутствии чеховского начала в «Днях Турбиных».

Тем не менее, при сравнении этих драматургов нельзя оставить без внимания тот факт, что, используя чеховскую традицию, Булгаков вносит свои элементы, отсутствующие у Чехова. Наглядным примером тому послужило введение «полноценного» пространственно-временного континуума уже в списке действующих лиц «Дней Турбиных» – и это лишь один из многочисленных примеров, позволяющий проиллюстрировать закономерность.

Верт Майя
(Франция)

Пьеса «Три сестры» Чехова [постановка Петра Фоменко, декабрь 2004]

В декабре 2004 года, в филиале Малого Театра, я смотрела пьесу Чехова «Три сестры» в постановке Петра Фоменко. Это был первая постановка «Трёх сестёр», которую я видела, и мне показалось, что она адекватна, элегантна и интересно раскрывает смысл пьесы.

Один из очевидных приёмов в спектакле Фоменко – мелкое, но постоянное разрушение театральной иллюзии и в то же время утверждение театральности.

Сценография спектакля создаёт театральное пространство, которое чётко отделено от зала и от зрителей. Сцена представляет собой коробку, более или менее закрытую. Металлическая конструкция, хотя и лёгкая, окружает перснажей и явно отчуждает их от зрительного зала. В начале спектакля отгороженность сцены особенно чуст-

вуется из-за занавесок, которые закрывают сцену. Несмотря на то, что занавески прозрачные и сквозь них ясно видны все лица и то, как персонажи переходят из одного сценического пространства в другое, т.е. почти в зал, создаётся впечатление, что герои как будто находятся в золотой клетке.

Присуствие самого Чехова на сцене – это второй приём укрепления театральности. С правой стороны сцены стоит письменный стол, за которым писатель во время спектакля пишет диалоги «Трёх сестёр». Персонажи на протяжении всего спектакля обращаются к нему, консультируются, спрашивают совета. Сам Чехов прерывает пьесу и регулярно нарушает правила театральной иллюзии, он то и дело входит на сцену и говорит: «пауза». Тогда все персонажи останавливаются и несколько секунд глядят на Чехова.

Таким образом, Фоменко подчёркивает, что всё действие – это только театр и что действующие лица просто куклы. Но чьи куклы? Не совсем понятно. Когда Ирина, в конце пьесы, спрашивает: «Что делать?», обращаясь к самому Чехову, он в ответ пожимает плечами. Если Ирина не любит Тузенбаха, то даже тот, кто создал весь этот театр, ничего не может поделать. Ему нечем помочь своим собственным созданиям.

Разрушая театральную иллюзию и одновременно укрепляя театральность, Фоменко показывает, что все персонажи Чехова – куклы и что они играют печальную комедию жизни. С начала третьего действия у зрителей перед глазами три куклы. Они, конечно, обозначают многое, но прежде всего они, очевидно, говорят, что вся пьеса – большая игра, происходящая в каком-то нереальном детском мире.

Фоменко превращает сцену в какой-то кукольный дом взрослого размера. Ирина представлена в этой постановке как маленькая девочка, которая ещё не выросла, и Чебутыкин вечно предлагает ей соску.

Даже стремление всех к работе, которая кажется единственной возможностью спасения, превращается во что-то смешное, похожее на детскую шутку.

Военные, которые являются неотъемлемой частью дома трёх сестёр, похожи на бумажных солдатиков. Солёный, который загримирован под Лермонтова, как будто сделан из папье-маше. Солёный, Чебутыкин, Маша и Вершинин ритмизуют пьесу, постоянно произнося смешные и странные звукоподражательные слова, бессмыслицу, они ведут себя как заводные игрушки, куклы.

Фоменко часто подчёркивает, что жизнь трёх сестёр – игра. Например, когда все ждут ряженых, начинается игра под музыку. Самые трагические события в жизни трёх сестёр тесно смешиваются с элементами детского мира. Тузенбах, прощаясь с Ириной, за несколько минут перед смертью, играет со своей шляпой. Он, как кукла, наполовину одет как солдат, наполовину в штатском. Его прощание с Ириной происходит на фоне военной музыки – на сцене звучит не печальная, а совсем даже весёлая и парадная музыка, точно музыка опереточных военных.

По-моему, Фоменко мастерски использует зрительные образы. Например, свадебная шляпа Ирины: она слишком большая, похожа на пирог и совершенно не подходит Ирине. Её, в конце концов, положат на самовар, на котором она повиснет как неуместный, никчёмный предмет.

Коляска, где спит Бобик, племянник трёх сестёр, похожа на игрушку, куда взрослые прячут бутылку спирта.

В этом вечном детском мире Ольга, Маша и Ирина ничего не выбирают и остаются как куклы, направляемые кукловодом. Заключение для Фоменко принадлежит кукловоду Чехову, который объявляет, что в следущий раз он постарается написать более комическую пьесу.

По-моему, постановка Фоменко удачна в том смысле, что она – органичное сценическое воплощение не только пьесы «Три сестры», но и важных моментов всего творчества Чехова.

Смешение комического и трагического – в центре постановки Фоменко. Мир вечного детства, в котором живут персонажи, их детское поведение и в то же время разочарование в жизни – всё это производит на зрителей одновременно и комическое, и трагическое впечатление.

К тому же, сознательная театральность некоторых сценических элементов позволяет сказать вслед за Шекспиром: «весь мир – театр». Театральность также объясняет, что творчество Чехова – это не какая-то «*camera obscura*», которая просто отражает реальность буржуазной жизни. Часто Чехова ставят очень мелодраматично, акцентируя внимание на серьезных метафизических вопросах. Эти вопросы, несомненно, есть в пьесе Чехова. Однако Чехов умел ставить эти вопросы легко, с юмором, что удалось передать режиссёру Фоменко.

Елена Адаменко
(Москва)

Любовные треугольники в «Чайке» А.П.Чехова

В «Чайке» отношения большинства персонажей напоминают цепь роковых увлечений и привязанностей. З.С.Паперный назвал принцип построения этих отношений «разомкнутым треугольником»[1]. Действительно, мы можем выделить в «Чайке» структуры, похожие на классический любовный треугольник, но если рассмотреть их подробнее, выяснится, что ни один треугольник не замыкается, есть выход на другие группы персонажей, в свою очередь связанных такими же призрачными узами.

Впрочем, есть и исключение. Треугольник Полина Андреевна – Дорн – Шамраев имеет четкие границы.

Семья Шамраевых уже много лет подтачивается вялотекущим романом Полины Андреевны и Дорна. Эта пара представлена нам вполне сложившимся союзом. Можно предположить, что не последнюю роль в возникновении их отношений сыграло то, что Полина Андреевна, будучи близкой людям искусства, не принадлежа к их кругу, но желая в него войти, подсознательно пытается как-то компенсировать это несоответствие (сравним любовь её дочери Маши к Треплеву, полную восхищения им как писателем: «Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят, лицо становится бледным. У него прекрасный печальный голос; а манеры, как у поэта» (XIII; 23)). Муж не может удовлетворить эту тягу к подразумеваемой красоте отношений, вся причастность Шамраева к миру искусства ограничивается анекдотами из жизни старых актеров. Дорн оказывается наиболее подходящим на роль любовника – «мостика» к миру актеров, писателей и прочей богемы. Но не стоит забываеть и о том, что Дорн также привлекательный мужчина, бывший, по словам Аркадиной, «jeune premier'ом и кумиром…шести усадеб» (XIII;16). Он и сейчас «прекрасно сохранился» (XIII; 11), способен нравиться женщинам, как замечает сама Полина Адреевна. Для Дорна любовь Полины Андреевны также оказывается не лишней. По мнению Е. Русаковой, Дорн, даже не являясь художником, иногда «уносится от земли по-

---

[1] См.: *Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам…» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 130.

дальше в высоту» (XIII; 19), но потом возвращается к простой человеческой любви Полины Андреевны[1].

Но, несмотря на то, что их союз взаиможелаем и прочен, он бесперспективен. Полина Андреевна умоляет Дорна забрать ее к себе, ведь годы идут, становится все труднее скрывать существующую между ними связь. И дело не в том, что кто-то начал подозревать их, просто годы уходят, а вместе с ними и последняя возможность взять у жизни свой кусочек счастья, за который не надо было бы бороться и ревниво скрывать его. Но Дорн не торопится менять свою привычную холостую и, может быть, не совсем праведную жизнь. Его устраивает такое положение вещей: возможность приятно провести время и полное отсутствие обязательств. Отношения героев в этом треугольнике словно заморожены – к четвертому действию многое изменилось в жизни других героев пьесы, а у них все осталось попрежнему: «сытый» жизнью Дорн, ничего не замечающий, деловитый Шамраев, мечтающая о ласке и открытой любви Полина Андреевна.

Отношения остальных героев «Чайки» находятся в сложной зависимости.

Медведенко любит Машу, Маша любит Треплева. З.С.Паперный считает образ Маши Шамраевой очень важным для пьесы – в нем уравновешиваются два полярных героя, Медведенко, погрязший в заботах о куске хлеба, и Треплев, для которого искусство важнее жизни. Маша любит Треплева как поэта, Медведенко кажется ей скучным и приземленным. Но, однако, ее любовь к Косте не оказывает никакого влияния на разворачивающиеся события. Маша выходит замуж за Медведенко и рожает от него ребенка, не переставая любить Треплева. Своего мужа она не любит и даже не хочет видеть («Глаза бы мои тебя не видели» (XIII; 48)). Ее жизнь сосредоточена на любви к Треплеву и своей несчастной жизни, которую она тянет за собой, «как бесконечный шлейф» (XIII; 21).

В первом и втором действиях Маша только говорит о том, что она несчастна. В третьем действии появляется решимость изменить это, избавиться от любви к Треплеву. Видимо, на нее так повлияла попытка Кости застрелиться: «Я вам по совести: если бы он ранил себя серьезно, я не стала бы жить ни минуты. А все же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из сердца, с корнем вырву»

---

[1] См.: *Русакова Е.* «Мировая душа обывателя» // «Современная драматургия», 1988. №2. С. 176-177.

(XIII; 33). Но решимость Маши – показная. Ни замужество, ни два года, прошедшие после, ничего не изменили. Маша по-прежнему любит Костю и по-прежнему пытается уверить себя в том, что забудет его, дали бы только шанс: «Безнадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды… Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – все забуду, с корнем из сердца вырву. […] Главное, мама, перед глазами не видеть» (XIII; 47).

Для Треплева Маша всего лишь «несносное создание», а она готова умереть вместе с ним (вспомним ее слова в третьем действии: «…если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни минуты»). Встает закономерный вопрос: что же будет с Машей после самоубийства Треплева? Сможет ли она действительно забыть его, то есть найти в себе силы жить дальше, сохранив в душе светлые воспоминания о любимом человеке, или последует за ним? Мы можем только предполагать, Чехов не дал нам ответа на этот вопрос.

Маша любит Треплева, Треплев любит Нину. Костя любит Нину Заречную преданно, несмотря ни на что, но его любовь – такое же рабство, как и у Маши. Примеры подобной любви мужчины к женщине есть и в литературе, и в жизни: вспомним хотя бы Тургенева и Полину Виардо и героев его романа «Отцы и дети» Павла Кирсанова и княгиню R.

Любовь Треплева к Нине чиста, глубока. Она похожа на то самое озеро, рядом с которым разворачивается действие пьесы. «Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю» (XIII; 27) – скажет Треплев Нине после того, как провал его пьесы заставит девушку от него отвернуться. Почти в любом диалоге Кости и Нины можно встретить эту образность, а иногда и недосказанность. Самые яркие примеры этого - объяснение в любви в первом действии, когда за каждым словом угадывается «люблю» и убитая чайка, ставшая в конце пьесы символом обоих героев.

Ни годы, ни роман Заречной с Тригориным не смогли изменить чувств Кости. В четвертом действии он признается Нине: «…душа моя привязана к вам навеки. Разлюбить вас я не в силах… Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили; куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни…» (XIII; 57). Любовь для

Треплева – такой же абсолют, как и поиски в искусстве. С самого начала Треплев отдается любви с той же безоглядностью, с какой борется с «рутинерами». В его судьбе, как и в судьбе Нины, искусство и любовь переплелись максимально тесно.

Костя обречен на свою любовь, как Тригорин – на писание рассказов. Треплеву не удалось перевести свои внутренние переживания, тот жизненный опыт, который дали ему кратковременный роман с Ниной, а потом верная любовь к ней, в область творчества, переплавить страдания в художественный текст: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и что бы я не писал, все это сухо, черство, мрачно» (XIII; 57).

Любовь-рабство как одна из причин неудач Треплева в искусстве явилась, таким образом, и одной из причин его самоубийства. Не веря в свои силы, не найдя своей дороги, потеряв любимую, Костя уходит из жизни, он предпочитает смерть – жизни без веры в завтрашний день.

Треплев любит Нину, Нина любит Тригорина. Чувства Кости и Нины, сначала взаимные, оказались недолговечными. Начиналось все очень трогательно, молодых людей объединяла не только влюбленность, но и стремление к искусству. Однако провал пьесы Треплева стал поводом для Нины прервать их отношения. Обуреваемая жаждой успеха, славы, внешнего блеска, она отказывается от неудачника Треплева, потерпевшего два первых крупных поражения в жизни – в искусстве, а затем и в любви. «Женщины не прощают неуспеха» (XIII; 27) – это признает сам Костя.

В таком случае, увлечение Заречной известным беллетристом кажется вполне закономерным – срабатывает принцип успешности партнера. В нем она видит успешного человека, принадлежащего к элите искусства. Нина влюбляется в Тригорина, которого создало ее воображение – известного писателя, которому выпала «жизнь интересная, светлая, полная значения» (XIII; 28). Кроме того, нельзя исключать и то, что с Тригориным Нина подсознательно связывает мечту о поступлении на сцену, как раньше, до провала треплевской пьесы, связывала ее с Костей.

Молодое, наивное очарование Нины не оставило Тригорина равнодушным. Но завязавшийся у них роман также не стал счастливым. Вскоре после смерти их общего ребенка Тригорин вернулся к Аркадиной, а Нина из своего печального опыта вынесла только уверен-

ность в своем призвании актрисы – словно наперекор неверию Тригорина, который смеялся над ее мечтами.

Пережив многое с Тригориным, Нина, однако, не разочаровалась в нем. В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» мы встречаем примеры такой же любви-иллюзии, когда герои, испытывая искреннюю любовь к своему избраннику, но не представляют себе его истинную сущность. Но в случае Елены Андреевны и Серебрякова, Андрея Прозорова и Наташи, Маши и Кулыгина познание партнера приводит к глубочайшему разочарованию в нем.

Андрей Прозоров женился на девушке, вызывающей у него восторг, «хорошей, чистой» (XIII; 138), а через несколько лет брака обнаружил в законной супруге «нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шаршавого животного» (XIII; 178). Последствием этой любви стали несчастный брак и деградация Андрея. Такой же иллюзией является любовь Маши к Кулыгину и Елены Андреевны к Серебрякову. Маша прямо признается, что когда она только вышла за Кулыгина, он «казался…ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению» (XIII; 142). На то, что Елена Андреевна разочаровалась в своем муже-профессоре, нет прямых указаний в тексте, но мы можем предположить, что это так. Любящая женщина не стала бы тяготиться заботой о больном муже и отчаянно скучать рядом с ним в деревне. Что касается причин, побудивших молодую красивую женщину выйти замуж за стареющего мужчину, то и тут мог сработать принцип успешности партнера.

У Нины любовь-иллюзия, увлечение внешними достижениями превратились в глубокое чувство. Перед тем, как окончательно уехать, Заречная признается Косте: «Я его люблю даже сильнее, чем прежде. Люблю, люблю страстно, до отчаянья люблю» (XIII; 59). Но пережитое не прошло даром для Нины. Что-то надломилось в ней, что-то заставляет без конца повторять: «Я – чайка». Звучит как заклинание, словно Нина заклинает свое прошлое – «сюжет для небольшого рассказа». Но это «не то», потому что главным оказалось не любовь, не семья, а ее призвание, сцена. Теперь Нине Заречной суждено только терпеть и нести свой крест.

И Заречная, и Аркадина любят Тригорина. Он, в свою очередь, успевает и тут, и там. Отношения между ними складываются совсем не так просто, как может показаться на первый взгляд: молодая девушка влюбилась в известного писателя, он увлекся ею, но потом бросил и вернулся к прежней симпатии. Здесь снова критерий ус-

пешности партнера играет немалую роль. Тригорин многого достиг в жизни, а потому является весьма заманчивой фигурой для женщин, не терпящих возле себя неудачников. За него начинается, по словам Паперного, «напряженная, глухая борьба между Ниной и Аркадиной»[1]. Каждая из них по-своему пытается удержать Тригорина.

Нина со страстью молодой, увлеченной натуры отдается чувству, что пленяет Тригорина, не изведавшего еще любви юной, поэтической, «уносящей в мир грез». Аркадина уверена в себе и умеет управлять Тригориным. Когда надо, упадет на колени, будет петь дифирамбы, когда цель будет достигнута, позволит себе быть слегка пренебрежительной и развязной. Любовь Аркадиной эгоистична. Известная актриса не может допустить, чтобы ее мужчина, ее завоевание достался другой.

Два года, прошедшие к началу четвертого действия, расставиди все на свои места в отношениях Нины, Тригорина и Аркадиной. Ирина Николаевна оказалась права, когда говорила Тригорину, что его не сможет удовлетворить любовь провинциальной девочки. Пережив пик отношений с Ниной, тяжелый момент – смерть ребенка, знаменитый писатель вернулся к знаменитой актрисе. Роман с Ниной не задел Тригорина глубоко. Очутившись в привычной обстановке, рядом с Аркадиной, он быстро забыл «сюжет для небольшого рассказа». Чайка не стала для него символом, как для Треплева и Нины.

Итак, чувства Медведенко, Маши, Треплева, Заречной не нашли должного отклика в душах тех, к кому были устремлены. Их любовь не привела к образованию сколько-нибудь прочных связей.

Если же любовь и оказывается взаимной, то союз, основанный на такой любви, неизбежно распадается. Исключением являются отношения Полины Андреевны и Дорна, которые остаются неизменными на протяжении всей пьесы.

Отношения Треплева и Нины, Нины и Тригорина заканчиваются, причем заканчиваются трагически. Прочным оказывается только союз Аркадиной и Тригорина, но в данном случае сложно говорить о любви. Скорее это привычка, положение, удобное и выгодное для обоих. Власть над известным литератором может удовлетворить тщеславие Аркадиной. А безвольному Тригорину как раз нужно подчиняться.

Практически во всех рассмотренных примерах любовь оказывается связана с искусством. Отношения Кости Треплева, Нины Заречной,

---

[1] *Паперный З.С.* «Тайна сия...» Любовь у Чехова». М., 2002. С. 286.

Тригорина и Аркадиной напрямую связаны с миром искусства. Все четверо – люди творческих профессий. Кроме того, и Аркадина, и Тригорин используют свои таланты не только по прямому назначению.

Аркадина – актриса не только на сцене, но и в жизни. Она разыгрывает перед Тригориным целый спектакль: падает на колени, целует руки, говорит правильные, литературные слова, рассчитанные на точное попадание, не останавливается даже перед откровенной лестью: «Ты такой талантливый, умный, ты лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России...» (XIII; 42).

Тригорин использует каждый мало-мальски интересный эпизод жизни в своем творчестве. Все, окружающее его, переносится в копилку мыслей, сюжетов и образов, чтобы затем воплотиться очередном рассказе. Даже в своей любви к Нине он остается литератором. Литературность, театральность сцены с Аркадиной есть и в сцене прощания Тригорина с Ниной: «чудные глаза», «кроткие черты, выражение ангельской чистоты» (XIII; 44).

Нина и Костя связывают свои чувства с успехами в творчестве. Для Заречной успешный партнер – пропуск в мир театра, Для Треплева любовь – источник вдохновения. Именно с этих позиций они начинают свой путь. Но Нина Заречная понимает, что никто не сможет помочь ей в ее стремлении стать актрисой, пьеса Треплева, ее театральный дебют, оказалась провальной, Тригорин не верил в призвание девушки. Но Заречная нашла в себе силы верить и идти дальше выбранной дорогой. Костя, как уже было сказано, так и не смог преодолеть своей любви, своего одиночества, воплотив все это в творчестве.

Искусство также имеет косвенное влияние на возникновение романа между Полиной Андреевной и Дорном, на чувства Маши к Треплеву. Мы уже отмечали, что таким образом реализуется подсознательное стремление Полины Андреевны войти в круг «избранных» - людей творческих. Для Маши Костя не в последнюю очередь привлекателен тем, что вокруг него создается ореол поэта, художника слова.

В целом же понимание принципов построения отношений персонажей «Чайки» позволит нам глубже понять характеры героев и истоки некоторых конфликтов пьесы.

Юлия Кривцова
(Ярославль)

«Поиграем в Чехова»: перформанс и игра в классику

Наше исследование связано с обращением к артефакту, как формально, так и содержательно значительно удаленному от мира классического искусства. Истоки, появление и существование перформанса соотносится с теми историко-культурными парадигмами, для которых особенно актуальным оказалось бесконечное осуществление поиска, исследования, эксперимента. Они не всегда напрямую были связаны с эпатажем, но, тем не менее, всегда выступали оппозицией классическим формам творчества (эксперименты футуристов, конструктивистов, сюрреалистов и дадаистов в начале XX века, минимализм, театр абсурда, представления авангардистского толка 60-80-х годов – поп-арт, хэппенинг, бодиарт, перформанс и возрождение перформанса уже в рамках постмодернистской художественной системы в конце XX – начале XXI века).

Перформанс – жанр *вызывающий*, правда, сейчас все-таки вызывающий в большей степени интерес, нежели просто являющийся провокацией или эпатажем. В отношении перформанса сложно говорить даже о классике жанра, так как перформеры устанавливают формотворческие законы только для того, чтобы как можно скорее разрушить их. Дух абсолютной коммуникативной и формотворческой свободы, режим импровизации, самоирония в полной мере реализуется в перформансе. И происходит это не *в результатах* готовых значений, а в живом *процессе* производства, а вернее даже, провоцирования смыслов. Перформанс наглядно иллюстрирует *процесс смыслопорождения* как *коммуникативный процесс*. Коммуникация оказывается всеобъемлющей, она организует диалог внутри перформеров, между ними, между перформерами и зрителями, между языками разных искусств.

Перформанс нами осмысляется как жанр, функционирующий на границах разных искусств, как текст, обладающий инвариантной природой, и как своеобразное «письмо тела» (термин А.Юберсфельд) в пространстве современной культуры, в контексте чего оказываются сопряжены телесность и текстуальность перформанса.

Значимое определение перформансу дает Виктор Турчин в своей работе «По лабиринтам авангарда»: «перформанс – это события, действия, процессы, где художник использует свое тело и тела своих коллег,

костюмы, вещи и окружение, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве, контактам с предметами символико-ритуальный характер»[1]. Момент символизации – момент, на котором заострил свое внимание еще в начале XX века теоретик театрального искусства Антонен Арто, утверждая понятие «телесного языка» и говоря о возведении предметов, действий и самого человеческого тела в ранг знаков.

Подобная семиотизация крайне важна для перформанса: она создает смысловую нагрузку в отношении действий, предметов и слов, которые на первый взгляд могут показаться обыденными или даже бессмысленными. И одновременно придает логику внешне беспорядочной структуре перформанса. В ситуации перформанса происходит включение человека в действие, пользуясь выражением Ролана Барта, «абсурдное с точки зрения его поведенческих установок», а «среда, динамика происходящих событий ломают концептуальные и натуралистические стереотипы восприятия и вчувствования»[2]. И тогда особенно значимыми оказываются понятия структуры (как внутренней организации текста, устанавливающей иерархию и систему взаимоотношений элементов текста) и кода (как «ассоциативного поля, сверхтекстовой организации значений»[3]).

В данном случае структура «бесструктурного» перформанса будет представлять собой не конструкцию, целенаправленно и последовательно реализующуюся согласно замыслу авторов, а определенный конструктивный принцип, который функционирует как (перефразируя термин «иллюзия структуры» Ю.Лотмана) «иллюзия бесструктурности». Не случайно перформанс существует в игровой парадигме: «иллюзия бесструктурности» становится той маской деконструкции, апеллирующей к созданию «бесструктурного текста», в которой предстает зрителю перформанс.

Сам перформанс часто воспринимается зрителями как странное действо, странная жизнь странных людей. Он все время избегает утверждений, снова и снова опрокидывая ситуации, предлагая зрителю создавать свои собственные версии происходящего. Своего рода idée fixe для перформанса становится поиск и нахождение игрового хода, за которым нарушается привычный, узнаваемый круговорот миропорядка. Игра-импровизация строится на основе модели-

---

[1] *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 229.

[2] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., С. 435.

[3] Там же. С. 457.

рования ситуаций, историй, отношений где-то на границе жизни и искусства. При этом в центре внимания перформанса всегда был и остается человек, «человек как он есть», его реакции, поведение, мышление, чувства, его тело, которое ничего не изображает, ничего не выражает, а пытается (цитируем современного бельгийского хореографа и режиссера Яна Фабра) «говорить правду на сцене».

В пространстве перформанса «тело выставляет себя в качестве палимпсеста»[1], на котором происходит постоянное обновление культурных кодов на разных уровнях телесности, в различных телесных схемах. Личные, автобиографические, исторические, социальные и культурные коннотации обнаруживают себя в перформансе наиболее обостренным образом. Перформанс – это своеобразный отклик, непрекращающийся поток обратной связи на то, что происходит с человеком и с миром.

И, возможно, не случайно на пути перформанса появляется Чехов. Именно этот представитель русской классической литературы становится неизменным объектом пристального внимания многих экспериментальных художественных опытов современного искусства. В центре его внимания тоже – странная жизнь странных людей и человек, «как он есть». И для Чехова в свою очередь тоже оказались актуальны проблемы выхода искусства из кризисного тупика и открытия чего-либо нового, может быть, даже сверхординарного. Уже ставшие хрестоматийными слова его героя Константина Треплева: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а, если их нет, то лучше ничего не нужно», – весьма созвучны лозунгу авангардистского перформанса: «если так еще никогда не делалось, то – это необходимо сделать»[2].

Поиск сверхординарного и у Чехова, и у перформеров направлен на сферу ординарного – простую повседневную жизнь. Борис Зингерман в этой связи очень точно подмечает, что, по Чехову, «самый жестокий эксперимент ставит над человеком обыденность»[3]. То, что Чехов исследует, за чем он наблюдает, перформеры с любопытством осуществляют, а именно – эксперимент над человеком: помещают его в пространство рутинной, повседневной, самой, что ни на есть, реальной реальности. Зритель, читатель в обоих случаях часто предстает в позиции «подглядывающего в замочную скважину», и ока-

---

[1] *Goldberg, Rose Lee.* Performance: Live Art from 1909 to the Present. New York, 1984. P. 4.

[2] *Турчин В.* По лабиринтам авангарда. С. 15.

[3] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 16.

зывается, что следить за этой протекающей жизнью, в которой вроде бы и ничего не происходит (люди только обедают, или ищут потерявшуюся, неприкаянную вилку), очень интересно.

Действия перформеров, как и действия чеховских героев, нацелены на «обживание» окружающего их пространства, на установление контакта с людьми, предметами, на проживание определенной истории. Зингерман, используя выражение В.Мейерхольда о герое Чехова как о «группе лиц», замечает, что человек у Чехова «имеет значение, пока он рядом с другим и возможно общение с партнером. Иногда участником диалога становится вещь, предмет или животное...»[1]. Каждый перформер в свою очередь – это тоже «группа лиц», и даже вне открытой коммуникации осуществляется диалог различных словесных, пластических масок с собственным личностным началом.

Так устанавливаются любопытные параллели, через которые можно проследить и выявить определенные нити дискурсивного родства чеховской эстетики и эстетики перформанса. Самое интересное, что сам Чехов, дискурсивность его текстов провоцируют появление подобных связей. Чеховский дискурс, продемонстрировавший колоссальные возможности вплетения чужих голосов в свой собственный и создавший с неосознанной оглядкой на будущее все время расширяющееся интертекстуальное пространство, без преуменьшения, пронизывает всю культуру XX века. Перформанс в обращении к чеховскому материалу получает возможность значительно обогатить себя в области интертекстуальных связей, коннотаций и осуществляет попытку освоения чеховского творчества, и если не его интерпретации, то организации живого диалога с ним.

В современном искусстве появились направления «Чехов и "другой театр", «Чехов и "физический театр"», которые обнаруживают в своем творчестве точки соприкосновения текстов чеховских произведений и невербальной традиции в искусстве (пластический театр, contemporary-dance, перформанс).

Обозначенные направления являются прерогативой Московского альтернативного фестиваля «Играем Чехова». Например, в его экспериментальной программе был представлен пластический спектакль «Больше, чем дождь» (сценарий, постановка Павла Адамчикова) – «пластическая фантазия на темы "Чайки" с драматическими

---

[1] *Зингерман Б.* Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века // Театр. 2000. № 3. С. 144-146.

актерами...не балет, не драма, но нечто от Чехова ("пять пудов любви") – в современных движениях, ритмах, с нынешним обостренной "природой чувств", вложенной в знакомых героев»[1].

Русский инженерный театр «Ахе» из Санкт-Петербурга в конце 90-х осуществили свой «проект по Чехову». Он воплотился в серии перформансов «как эквивалентов творческого процесса автора Чехова» – перформеры видели в этом возможность продуктивного соединения классики и авангарда. Основой для перформансов послужила «Чайка» как «гипертекст, состоящий из множества локальных текстов, каждый из которых становится материалом для перформанса... локальный текст вычленялся из общего по принадлежности к одному персонажу», каждый персонаж в свою очередь выступал в качестве «элемента выразительных средств театра (семантики театрального пространства)». Например, Заречная – эмоциональный фон, Треплев – пространство, Машенька – ритм и т.д. Девизом для всех перформансов стали слова самого Чехова, произнесенные им на репетиции МХТа: «Главное, голубчики, не надо театральности!».

Любопытным примером может служить и перформанс «Реконструкция» московского театра «Сайра Бланш», представленный в арт-галерее «Арс-форум» в Ярославле в 1997 году. Наряду с названием перформанса присутствует ремарка – «опыты спонтанной импровизации».

Следует заметить, что восприятие перформанса не предполагает ничего раз и навсегда сформулированного. И даже зафиксированный на видеопленку перформанс проигрывает в реализации своей жизни. Игровой характер, неоднозначность, сложность восприятия и понимания перформанса провоцируют необходимость для его зрителя, критика, исследователя иметь в наличии те отправные точки понимания, которые помогают структурировать подчас весьма хаотичный поток действия перформанса. На наш взгляд, в качестве таковых можно оперировать элементами текстовой структуры. Они привносят организующее начало, выстраивают определенную систему со связями, отношениями, иерархиями смысла. В осуществлении семиотической интерпретации перформанса требуются «незаконсервированность» позиций, осознание непрерывной текучести смысла и постоянного расширения ситуативного контекста.

Метод интерпретации складывался по диахронической и синхронической модели анализа.

---

[1] *Шах-Азизова Т.* Чеховские круги // Театральная жизнь. 2003. № 9-10. С. 26.

Анализ по диахронии актуален для ситуации текста, когда происходит реализация словесного и пластического текстов как «автономно сосуществующих» (термин П.Пави). Главное здесь – дистанция между визуальными и словесными знаками – формально-содержательный разрыв на синтагматическом и парадигматическом уровнях в структуре перформанса. Синтез здесь осуществляется на уровне «восприятия зрителя».

Синтагматический уровень представляет определенную последовательность в синтагме словесных и визуальных знаков, которые не «скрещиваются», но существуют отдельно, равноправно, каждый – занимая свою собственную нишу в структуре инварианта. П.Пави представляет подобный процесс как работу «режиссера с семиологическим уклоном», который «сознательно производит дозировку выразительных средств, выводя на первый план то одну, то другую систему, согласует различные системы: музыку и пластику, жестикуляцию и скрытый ритм текста»[1]. Ю.Лотман тоже фиксирует эту ситуацию, когда «в художественном тексте нам будут говорить на нескольких языках, причем самый громкий голос будет все время меняться»[2].

Парадигматический уровень выстраивает параллельное функционирование текстов. Знаки формируются внутри каждого из них отдельно, но в то же время составляют корреляционные пары по принципу визуально-вербальный знак. Сегменты текстов входят сразу в два типа отношения: с одной стороны, означающее и означаемое словесного текста и, с другой стороны, соотношение этой знаковой группы с эквивалентной группой пластического текста. Допустимы и моменты взаимопересечений знаков разных текстов. Процедура анализа предполагает, что каждый текст инварианта рассматривается в отдельности, а полученные знаковые конструкции соотносятся друг с другом и выявляются точки пересечения и эквивалентности.

В отличие от этого синхроническая модель анализа предполагает «органичное взаимопроникновение» текстов (термин М.Кагана) и опирается на то, что сегменты текста инварианта перформанса синтетичны. Тексты могут объединяться на основе семиотически значимых функций. Применяя семиотическую формулу Умберто Эко («знак мыслится как результат семиозиса плана выражения и плана содержания»), получим следующий расклад: составляющие пластического текста акценти-

---

[1] *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 305.
[2] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 336.

рируют те семантические уровни, которые постулирует текст словесный. Более того, в сценических искусствах всегда присутствует элемент мотивированности (аналогии или иконичности), объединяющей означающее и означаемое. Перформанс-текст в данном случае предстает как перформанс-знак. Переход текста в ранг знака вполне легитимирован: иконичность пластики (визуальное) и символика словесного текста (вербальное) становятся нерасторжимым единством.

С другой стороны, пластический и словесный тексты могут объединяться в ходе структурных модификаций их языковых систем (движения от изобразительного к неизобразительному и, наоборот) под эгидой формирования некоего метаязыка. Синтез в данном случае осуществляется на уровне «создания системы».

Для этой процедуры анализа характерно разбиение инвариантного текста на коррелирующие структурные пары и одновременный анализ словесно-пластических знаков как общей субстанции.

Процесс означивания в перформансе «Реконструкция» являлся многонаправленным: с одной стороны, это реализация подготовительной работы перформеров, с другой стороны, симультанный характер творческого процесса по реализации замысла приводит к продуцированию перформерами новых неожиданных знаков. В «Реконструкции» каждый перформер «знал свои несколько фраз и мог использовать их, как хотел и когда хотел; последовательность каждый выстраивал сам исходя из своих ощущений момента» (А.Андрианов). И, конечно, нельзя не учитывать обязательное для интерактивного по своей сути перформанса зрительское сотворчество, в ходе которого осуществляется совершенно иная, не всегда спровоцированная намерением перформера семиотизация компонентов художественного пространства.

Текстом-первоосновой для «Реконструкции» стала пьеса Чехова «Три сестры». Мы установили, что в перформансе пьеса превращается в набор повторяющихся фраз-цитат, расширяя свой контекст за счет сопряженности с пластическим текстом настолько, что в него начинают вписываться фрагменты из прозы Чехова, цитаты из других пьес писателя, имена героев Достоевского, аллюзии на творчество С.Беккета, М.Салтыкова-Щедрина, Л.Толстого и т.д. Но перформанс не стал прочтением-интерпретацией литературных текстов, а предстал как их живое творческое чтение – реконструкция – метафора-формула, которая ближе к понятию постмодернистской деконструкции, нежели классической интерпретации.

Перформеры демонстрировали процесс настоящей игры, ход которой было невозможно как-либо спрогнозировать. Шла игра по расстановке литературных цитат, по их состыковке друг с другом и с цитатами пластического текста, их сопряжения с реальностью, в которой перформеры находятся «здесь и сейчас».

Приоритет фрагментарности и ситуативности структуры дискурса в перформансе роднит его не только с эстетикой Чехова, но и с традицией драмы абсурда, основоположником которой он по праву и считается. Дискурс склеивается из разрозненных, не подчиняющихся логике причинно-следственных отношений фраз-фрагментов, принадлежащих отстраненным, зацикленным на собственном процессе «мысле-чувствования», не понимающим и не стремящимся понять друг друга людей. «История» перестает быть значимой, она заменяется словесной игрой, интертекстуальными шарадами, выстраивающими неожиданные коммуникации между Чеховым и Достоевским, Чеховым и Беккетом, между классикой и современным искусством, между телом и словом.

Фрагментация, ситуативность дискурса, по мнению исследователя беккетовского языка Жиля Делеза, – это стремление «покончить со словами», «исчерпать их»[1]. Это усиливается приемом «playback'a», предполагающим бесконечные повторения словесных ситуаций и фраз в разных контекстах, провоцирующих то выхолащивание смысла, то появление новых смысловых коннотаций. В перформансе это реализуется, согласно следующему замечанию перформера: «Любая фраза, в принципе, может следовать за любой другой, это мало что меняет», «отсюда ощущение пустоты и абсурдности жизни, «чеховщина». Чеховский дискурс, действительно, не лишен «playback'a»: «принцип повтора, ситуационного варьирования присутствует у Чехова не только на уровне конкретного произведения, но и мира в целом... Многочисленные и многообразные повторы – структурные признаки такой целостности»[2].

Объединение всех трех обозначенных художественных систем координат в перформансе часто осуществляется посредством интертекстуальных ситуаций. Вот одна из них:

Текст «Трех сестер» Чехова:

---

[1] Там же. С. 257.

[2] *Сухих И.* Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 31-32.

«*Соленый.* Я даже немножко похож на Лермонтова… как говорят».

Текст «В ожидании Годо» Беккета:

«*Поццо.* Как вас зовут?

Эстрагон (не моргнув глазом). Катулл».

Текст перформанса «Реконструкция»:

«А ведь я похож на Лермонтова… Мне кажется, у него даже характер, как мой».

Высказывание Соленого, хотя и достаточно смелое для чеховского персонажа, звучит не совсем уверенно. Вводная конструкция «как говорят» вносит важный смысловой оттенок: герой, чувствуя в себе лирическую связь с поэтом, тем не менее, боится неадекватной реакции окружающих и поэтому строит фразу очень осторожно. Неуверенность исчезает у героя Беккета, его не пугает неадекватная реакция, так как в драме абсурда любая неадекватность расценивается как норма. И герой Беккета выдает эту фразу, «не моргнув глазом». В «Реконструкции» ситуация доводится до еще большего абсурда, и уже не пугает, как у Беккета, а просто смешит. Получается, что не герой радуется своему сходству с «великим поэтом», а поэт должен гордиться тем, что его сделал сопричастным себе герой перформанса.

Чеховский текст не только предлагает перформерам словесный материал, но сам задает правила игры, подсказывает, подмигивает, провоцирует на творчество. В этом отношении интересен пример общения Маши и Вершинина:

«*Маша.* Трам-там-там…

Вершинин. Там-там…

Маша. Тра-ра-ра?

Вершинин. Тра-та-та»

В ходе повторения ассонирующих элементов создается ритмический рисунок, и важным оказывается не смысл реплик диалога, а звуковое передразнивание. Необычный диалог героев внешне выглядит бессмыслицей, но за этим набором музыкально-барабанных звуков разворачивается важный обмен эмоциями, чувствами, настроением. Перформанс с неподдельным интересом цепляется за этот чеховский прием, продуцируя разнообразные «фонетические оболочки» тел перформеров, когда слово выступает словесным орнаментом, частью пластического рисунка.

Разнообразны и значимы словесные вариации-обыгрывания цитат чеховской пьесы в перформансе. Например: «В былые времена, когда был жив наш отец, у нас дома собиралось по тридцать-сорок офицеров,

и все … с канделябрами». У Чехова в ностальгией пронизанной фразе Маши офицеры, конечно же, были с «бакенбардами». В перформансе срабатывает отсутствующий в литературном фрагменте, но, несомненно, и Чехова интересующий момент автоматизма восприятия, когда человеческое высказывание растворяется в привычной схеме общения, и не сразу приходит осознание того, что говорится полный абсурд. И удачно подобранный по формальному, звуковому подобию эквивалент слова «бакенбарды» – «канделябры» становится знаком, означающее которого не соотнесено с денотатом и абсурдностью своего употребления демонстрирует абсурд человеческого общения в целом.

Или – «Это лук, а не чепухария». Здесь вместо чеховского слова «чехартма» употребляется неологизм, который оказывается более понятным зрителю, более выразительным в ткани текста и более адекватным разыгрываемой ситуации. «Чепухария» – словесный знак, имеющий статус симулякра и достаточно точно выносящий вердикт бесконечному спору Чебутыкина и Соленого о том, что же такое чехартма – баранина или лук. Перформеры довольно часто обращаются к этому спору, долго и надоедливо проговаривают его, тем самым наглядно демонстрируя ту «чепуху», которой заполняется общение людей.

В своеобразный диалог с эстетикой А.Чехова в тексте «Реконструкции» вступает эстетика Ф.Достоевского:

- Вы заблуждаетесь-с, обманщик!

- Бросьте притворяться, бросьте!

- Купца-то вы, вы… Я вас признал!

Более того, персонаж пьесы «Три сестры» Вершинин приобретает имя героя романа Достоевского «Подросток» – Версилова. И в этом кроется не только звуковое сходство. Герои Достоевского живут в иной парадигме, нежели герои Чехова. Достоевскому свойственен особый катастрофизм мышления, для него первостепенное значение имеют столкновения, острые коллизии, свершающиеся и вне, и внутри персонажей. Чехов же намеренно строит действие своих пьес вне событийного ряда: «событие – всего-навсего случай, он может произойти, а может и не произойти; условность развития драматического сюжета – ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце»[1]. Трагедии у Достоевского вершатся с откровенным, правди-

---

[1] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. С. 11.

вым драматизмом, с надрывом, у Чехова, напротив, – в безмятежной повседневности, в недосказанности, так как опять же «самый жестокий эксперимент ставит над человеком обыденность, терзая его однообразием впечатлений и пошлостью»[1].

Словесный текст «Реконструкции» очень любопытно обыгрывает это различие: в ситуациях, когда диалог перформеров перерастает во вскрытый, оголенный конфликт, как лейтмотив всегда в уверенном тоне звучит сдержанное обращение к Версилову по поводу «вилки»:

«- А я вам говорю, что чехартма – баранина!

- Напротив, я считаю, что это лук.

- А вы никогда не были на Кавказе и не знаете, что такое чехартма!

- Версилов, передайте вилку.

- Чехартма – мясное!

- Через двадцать лет таких, как вы, уже не будет.

- Версилов, подайте мне немедленно!

- А я говорю, чехартма – баранина!

- Давайте оставим этот разговор!

- Подайте мне вилку».

«Обращения к Версилову» транслируются к разным персонажам, что придает конфликту хаотичность и немотивированность. Здесь и апелляция к драме абсурда, и ассоциативная связь обращения к Версилову по поводу вилки с чеховским высказыванием о том, что «люди обедают, только обедают», а в это время, незримо для них, «складывается их счастье, разбиваются их жизни». Вилка как художественная деталь фигурирует и в пьесе Чехова «Три сестры», но в несколько ином контексте: «Наташа (строго). Зачем здесь на скамье валяется вилка? Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю?». «Вилка» у Чехова, как и человек, оказывается неприкаянной, не имеющей своего места в мире.

Несмотря на принципиальное различие художественного метода и картины мира, намечаются точки соприкосновения чеховского Вершинина и Версилова из Достоевского. Интересно соотнесение фамилий Вершинина и Версилова. Вершинин – по звуковому и образному наполнению ассоциируется с чем-то высоким, мягким, снежным (вершины) и с чем-то роковым, судьбоносным (вершит). Версилов – более резкая по звучанию фамилия, ее корень отсылает нас к слову «версии», в

---

[1] Там же. С. 16.

том числе – «версии убийства». Но в перформансе фамилии постоянно подменяются, и это не случайно. Исследователь М.Семанова, соотнося творческие индивидуальности Чехова и Достоевского через понятие миража, замечает, что «показать иллюзорность действительности "смутного времени" и людей, не сознающих иллюзорности своего существования, значило, по мнению Ф.М.Достоевского, уловить сущность эпохи... В "Подростке" он говорит о таком будущем, "воображаемом" русском писателе, который возьмется воссоздать русскую жизнь "в историческом роде". Это будет "картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это мираж"»[1]. А о чем, как не о миражах, постоянно вещает Вершинин: «Давайте помечтаем... например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста» или «Через 200, 300 лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовится к ней...».

У чеховских героев, несмотря ни на что, есть надежда на преодоление закостенелой абсурдности жизни, они полагают, что необходимо работать, «трудиться ради завтрашнего дня»: «надо работать, иначе вас забудут». В «Реконструкции» такого рода реплики чеховских героев инвертируются в направлении тупика, более созвучного нашей эпохе:

«- Через 300 лет таких будет миллионы. Все будут такие в конце концов...

- Завтра вы выйдете на улицу и скроетесь в стотысячной толпе...

- Увидите, через 20 лет вас просто забудут...».

В перформансе появляется и традиционный знак труда, работы – молоток. Перформеры пытаются использовать его «по назначению». Но пластический рисунок их движений создает комический эффект: широкий размах рук (глобальность притязаний) и полное отсутствие результативного действия, так как движения либо перерастают в «стучание» по газете, либо руки с молотком просто зависают в воздухе, либо движения после многократных повторов «сходят на нет».

Перформеры, вынося своеобразный приговор миражности чеховского мира, переосмысляют ее в контексте другой эпохи, другого сознания, другого телесного кода и принимают как повод для игры. В этой ситуации становится знаковым и финальный вопрос о том, каким путем идти:

---

[1] *Семанова М.* Чехов – художник. М., 1976. С. 191-192.

- Ну что ж, в дорогу. – Да, идем.
- В какую? – Нет уж постойте.
- Думаю, что туда. – Как?
- Ах, да! – Ну, пойдемте
- Я вам покажу мельницы. – Как же брат?
- Постойте! – Сам дойдет.
- Ну, пойдемте. – Ну ладно.

В этом по-абсурдистски случайно выстроенном диалоге важны и момент выбора пути, и попытка навязать свое мнение другим, и конечно, образ «мельниц», отсылающий нас к Дон-Кихоту, с его псевдоборьбой и эфемерными представлениями о жизни. Этот фрагмент словесного текста перформанса перекликается и со словами Чебутыкина: «Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руку палку и уходи… уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше». Неожиданно в этих словах совершенно по-другому раскрывается герой, который прежде по ходу пьесы воспринимался как поверхностный, недалекий человек. А, возможно, совсем не неожиданно, потому что «тайна чеховских гибких поэтических ритмов» наделяет каждого персонажа драмы внутренней неиссякаемой трагедийностью, которая в перформансе не нивелируется, а телесно осмысляется.

Чебутыкин интересен для текста «Реконструкции» еще и своими бесконечными словесными и фонетическими играми: «Та-ра-рабумбия… сижу на тумбе я», «Охо-хо-хо» и д.р. – это его манера реагировать на услышанное и увиденное, манера прятать личностное начало, выражать свое «не все равно», «все равно», – которое в финале чеховской пьесы вряд ли выражает равнодушие, скорее – боль осознания, что «жизнь коротка и прожита не так, как следует, и что переделывать ее, кажется, уже поздно»[1], и стремление погасить эту боль в бесконечных повторах-самоубеждениях «все равно».

Исследователь И.Сухих считает, что «сюжет ухода» выступает архетипической лейтмотивной ситуацией для всего творчества А.Чехова[2]. Перформеры не отходят от него, делают его более абсурдным по форме, добавляют ироничное настроение, но содержание вряд ли меняется: та же абсурдность переживания несбывшихся иллюзий, абсурдность ухода непонятно откуда, непонятно куда.

---

[1] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С.9.
[2] *Сухих И.* Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова. С.28.

Перформанс, без сомнения, цепляется за эти любопытные ходы решения человеческой коммуникации и идет еще дальше – в «Реконструкции» осуществляется абсурдистская тенденция к опустошению слова и языка в целом, к созданию специфичной логики человеческого общения:

- Полковник, приходите к нам завтракать.

- Не могу знать, плохо слышу.

Глухота физическая становится аналогом нравственной глухоты. Причинно-следственные связи трансформируются, и становится неважным, какой ответ последует на вопрос, – так в очередной раз констатируется абсурдность бытия. В «Трех сестрах» старый сторож Ферапонт спокойно и очень мудро откликается на тщеславные речи Андрея, желающего стать профессором, знаменитым ученым: «Не могу знать… Слышу-то плохо». Фраза вполне логична по своей формально-содержательной структуре. По частотности употребления в перформансе она занимает первое место, в ней нарушается логическая связь, но акцентуализируется, тем не менее, доминанта чеховской эстетики – общение глухих, нежелание услышать, невозможность понять.

В целом можно заметить, что мир чеховских произведений невероятно пластичен, скорее всего из-за многочисленных недосказанностей, недоговоренностей в словесной ткани текстов. В качестве своего рода доказательства можно привести убедительные слова Г.Гачева о том, что «драматургия Чехова облегчает словесный текст: в словах говорится что-то косвенное, незначительное… в словесной ткани появляются зияния, паузы… в паузах слово стушевывается, выпрастывает место для телодвижений»[1]. В данной цитате примечательно, что текст чеховской пьесы по своей природе нуждается в соотнесении с пластическим рядом, и перформанс опять нащупывает момент сотворчества, прислушивается к внутренней природе словесного дискурса через соотнесение с дискурсом пластическим и создание словесно-пластических знаков…

Например:

-*словесный компонент*: «Я вас хочу измерить… Вы большой величины человек».

-*пластика*: перформер с помощью сантиметровой ленты пытается измерить партнера.

---

[1] *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 258.

Надо заметить, что в этом фрагменте, помимо языковой игры, несущей иронию, важна и работа с предметом – сантиметровой лентой, в качестве ее эквивалента иногда выступает линейка. Перформеры многократно, дотошно измеряют и свое тело, и тела партнеров, и окружающие предметы, словно в поиске этой величины. Но вспоминается реплика Чебутыкина: «нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие... Глядите, какой я низенький».

В этом можно усмотреть игровые попытки людей отсчитать себе то пространство, в которое может вместиться их тело и которое будет соразмерно их внутреннему миру. Нельзя не вспомнить классиков, Л.Толстого с его художественно-публицистическим произведением «Много ли человеку земли нужно», А.Чехова с рассказом «Крыжовник», в котором по-своему очерчиваются идеальные границы человеческого бытия и устанавливается связь с Толстым: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Да, это может быть земной шар, но может быть и футляр, в котором человек может спрятаться и тоже чувствовать свою органичность пространству. Нескончаемый поиск пространства в себе и своего пространства в мире – это то, о чем говорил Чехов, то, чем живут перформеры.

Отношения в парадигме человек-предмет могут стать равноценными в словесно-пластическом знаке. Например:

-*словесный компонент*: «ты зеленая, нет, скорее ты матовая».

-*пластический компонент*: перформер, словно работая с неодушевленным предметом, передвигает своего партнера, который в какой-то момент просто падает на пол.

Здесь перформеры переигрывают эпизод с Наташей, отождествляя цвет платья и пояса с цветом самого человеком. По семантике с тем же мы имеем дело и в пьесе Чехова, когда сестры с испугом оценивают наряд Наташи, но перформанс буквально понимает и реализует все это. Отождествление предмета и человека может иметь разные векторы мотивации. С одной стороны, человек относится к другому человеку как к неодушевленному предмету в силу чрезмерной зацикленности на самом себе. С другой стороны, человек может воспринимать и вести себя как вещь, обнаруживая «футлярность» своей внутренней сущности.

В «Реконструкции» перформеры не озвучивают словесный текст, а пытаются почувствовать слово изнутри, проникнуть в него

ментально и пластически, вскрыть органичность или, напротив, чужеродность слова человеку. Выворачивание текста наизнанку – константа перформанса. Его тема, с позиции которой идет игра в Чехова, – телесность и одиночество. Они не состоят в причинно-следственных отношениях; телесность создает определенный режим существования человека, при котором одиночество перестает быть духовной абстракцией, осознается не только головой, душой или сердцем, но и каждой клеткой человеческого тела. Одиночество становится интеллектуально и физически переживаемым.

Г.Померанц, размышляя о постмодернистском подходе к классике как материалу творчества, говорит: «Именно возрастание сложности опрокидывает классическую, в самом широком смысле, эстетику», «достаточно сложным был и мир Чехова, но эта сложность еще не ошеломляла, не сбивала с ног», «была сложность, но ее уравновешивал поиск нравственной и эстетической простоты, поиск безусловных норм в текучей жизни, а потом новое повалило в таком темпе, что уравновешенное сознание не выдержало»[1]. Действительно, перформанс демонстрирует иное качество сложности материала («заумную сложность» в предельно простых и даже бытовых формах, и «сбивание с ног» зрителя и самого себя), в нем нет классического привычного порядка. Тотальная релятивность провоцирует лишь бесконечный поиск и эксперимент. Перформеры, играя, исследуют чеховский материал, вскрывают в нем то, что в них самих вызывает отклик.

В «Реконструкции» предстала творческая лаборатория, которая, соединяя движение и литературные тексты, играет на двусмысленности того и другого в зависимости от предложенного контекста. И «реконструкция» чеховского мира в режиме структурной импровизации превратилась в самую настоящую игру, полную разнообразных пластических и словесных метаморфоз. Перформеры ни по своим, ни по чужим правилам не играли Чехова, они играли в Чехова по его собственным правилам. Чеховский дискурс оказался пространством, потенциал которого бесконечно открыт постоянным трансформациям, пространством, задающим свои ребусы читателям, зрителям и самим перформерам, пространством, стимулирующим процесс творчества у участников и наблюдателей перформанса.

---

[1] *Померанц Г.* После постмодернизма, или искусство 21 века // Литературная газета. 1996. 3 июля. С. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адаменко Елена Николаевна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Азарина Лидия Евгеньевна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Богданова Анна Георгиевна	студентка МПГУ (Украина)
Бондарев Александр Геннадьевич	аспирант Иркутского госуниверситета
Биения Мишель Ванда	студентка РГГУ (США)
Вебер Юлия	студентка РГГУ (Австрия)
Верт Майя	студентка РГГУ (Франция)
Верхозин Александр Игоревич	аспирант Иркутского госуниверситета
Виноградова Екатерина Юрьевна	старший преподаватель РГГУ, кандидат филологических наук
Виноградова Мария Станиславовна	аспирантка кафедры русского языка Тверского госуниверситета
Владимирова Татьяна Евгеньевна	студентка Тверского госуниверситета
Власова Марина Владимировна	аспирант Томского политехнического университета
Гавриилиду Диана	студентка университета Западной Македонии (Греция)
Гладилина Ирина Владимировна	доцент Тверского госуниверситета, кандидат филологических наук
Глущенко Наталья Владимировна	аспирант Тверского госуниверситета
Грицай Нина Александровна	студентка Тверского госуниверситета
Долженков Петр Николаевич	доцент МГУ им. М.В.Ломоносова, кандидат филологических наук
Жердева Марина Николаевна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Журавлева Анастасия Анатольевна	кандидат филологических наук (Москва)
Журавлёва Екатерина Федоровна	профессор университета Западной Македонии (Греция)

Замалиева Надежда Ильгамовна	студентка Казанского госуниверситета
Исаева Александра Владимировна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Исакова Ольга	магистрант университета Альберты (Канада)
Кабыкина Юлия Владимировна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Косолобова Ирина Владимировна	аспирантка Белгородского госуниверситета
Кривцова Юлия Викторовна	аспирантка Ярославского педагогического университета
Крылова Екатерина Олеговна	аспирант Тверского госуниверситета
Лапонина Людмила Валерьевна	студентка им. М.В.Ломоносова
Ларсон Питер	аспирант университета Альберты (Канада)
Литовченко Мария Владимировна	аспирантка Кемеровского госуниверситета
Лю Хуан-Син	преподаватель Тамканского университета (Тайвань), кандидат филологических наук
Малкина Виктория Яковлевна	доцент РГГУ, кандидат филологических наук
Михайлов Димитър	докторант Софийского университета (Болгария)
Моргулева Ольга Михайловна	аспирантка МПГУ
Николс Майкл Гай	студент РГГУ (США)
Ничипоров Илья Борисович	преподаватель МГУ им. М.В.Ломоносова, кандидат филологических наук
Орлов Эрнест Дмитриевич	студент МГУ им. М.В.Ломоносова
Панамарева Анна Николаевна	аспирант Томского госуниверситета
Папаиоанну Зои	студентка университета Западной Македонии (Греция)
Побежимова Анна Валерьевна	аспирантка МПГУ
Потапова Екатерина Геомаровна	аспирантка МГУ им. М.В.Ломоносова
Спириду Андромахи	студентка университета Западной Македонии (Греция)
Сунгурова Ольга Александровна	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Суровцева Екатерина Владимировна	аспирантка МГУ им. М.В.Ломоносова

Тимашова Ольга Владимировна	доцент Саратовского госуниверситета им. Н.Г.Чернышевского, кандидат филологических наук
Ушакова Екатерина Ильинична	студентка МГУ им. М.В.Ломоносова
Шахматова Татьяна Сергеевна	студентка Казанского госуниверситета
Шишкина Анна Сергеевна	аспирантка МГУ М.В.Ломоносова
Шишпарёнок Елена Владимировна	аспирантка Иркутского госуниверситета
Щербакова Анна Александровна	аспирантка Иркутского госуниверситета

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Письма Чехова в контексте творчества писателя

Литературные связи

Поэтика драматургии. Театр Чехова

Научное издание

Молодые исследователи Чехова

V

Материалы международной научной конференции
Москва, май 2005 г.

Изд. лиц. № 040414 от 21.09.05
Подписано в печать
Формат 60х90/16.
Бумага офс. №1. Офсетная печать.
Усл. печ.л. 25,5. Уч.-изд. л. 20,75
Тираж 300 экз. Заказ № 521

Ордена «Знак Почета»
Издательство Московского университета
103009, Москва, ул. Б.Никитская, 5/7.
Типография ордена «Знак Почета» Издательства МГУ.
119992, ГСП2, Москва, Ленинские горы.